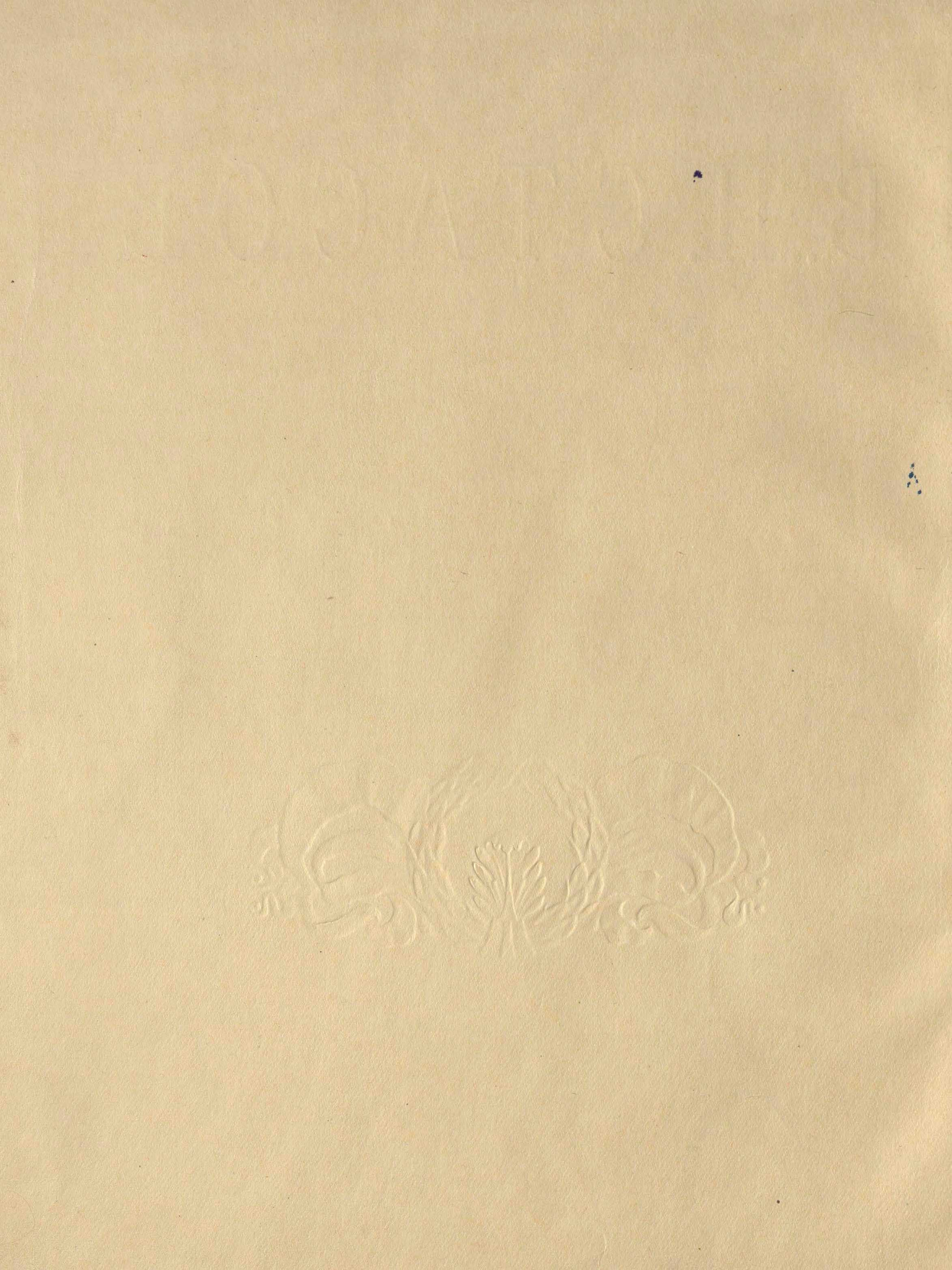

C 105
76
195



В. П. СТАСОВ





АРХИТЕКТОР

В. П. СТАСОВ



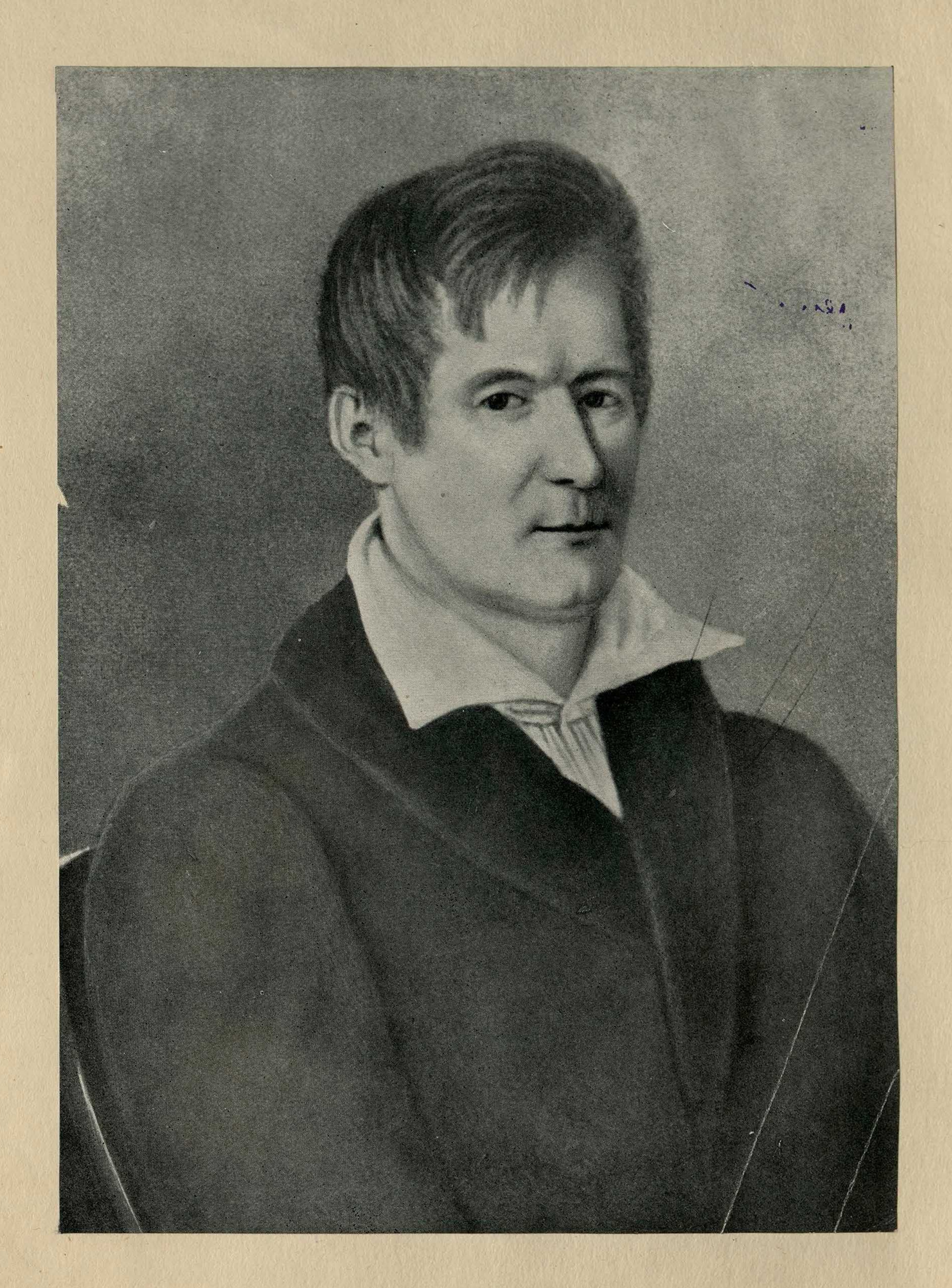
ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МАСТЕРА
РУССКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ



В. П. СТАСОВ

Ответственный редактор
академик
А. В. Щусев



Архитектор В. П. СТАСОВ.
С картины Варнека

АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

АРХИТЕКТОР
В. П. СТАСОВ

МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА

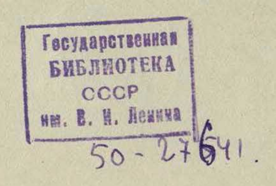


ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА

1 9 5 0

Настоящий сборник составлен по материалам докладов, прочитанных в сентябре 1948 г. на сессии Института истории и теории архитектуры, посвященной 100-летию со дня смерти выдающегося русского зодчего В. П. Стасова. В силу этого творческая деятельность мастера не освещена в сборнике с той полнотой, которая могла бы быть достигнута в монографическом издании. Однако вопросы, затронутые в публикуемых статьях, освещены под углом зрения новейших исследований, проведенных в последние годы и дающих ряд новых данных, характеризующих личность и творчество В. П. Стасова. В сборнике сохранено предложенное авторами построение статей и лишь устранены некоторые неизбежные повторения.

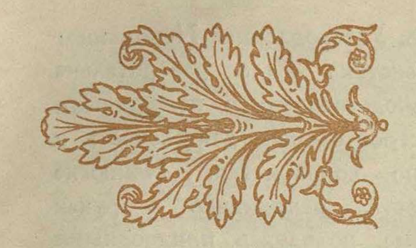




КНИГА ИМЕЕТ:

Печатн. листов	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1952 г.
6					10	П	94/1420	


81



ВЫДАЮЩИЙСЯ РУССКИЙ ЗОДЧИЙ



*

В. А. Шквариков

Член-корреспондент

Академии архитектуры СССР

Замечательный русский зодчий Василий Петрович Стасов — один из мастеров славной плеяды деятелей русской архитектуры первой половины XIX века, тех деятелей, которые своими прекрасными произведениями не только обогатили русское национальное зодчество, но и создали непревзойденные образцы мирового искусства.

Значение Стасова в истории русской культуры и русского искусства огромно. Гений Стасова, воплощенный в лучших его произведениях, пронес через столетие славу русского народа. Претворяя принципы классики в формах, свойственных духу нашего народа, славный русский зодчий воплотил в монументальных и строгих архитектурных образах величие и славу русского государства, победоносно завершившего Отечественную войну 1812 года.

В. П. Стасов родился в Москве 24 июля (4 августа) 1769 г. в семье небогатого чиновника. В 1783 г., после окончания университетского пансиона, 14-летним юношей В. П. Стасов поступил на службу в Московскую управу благочиния «помощником по делам строительным».

Стасов провел на этой работе почти 20 лет, построив в этот первый период своей деятельности в Москве много зданий. Московская творческая практика Стасова, несомненно, связана с именами двух великих архитекторов Москвы — Баженова и Казакова. Нельзя было избежать влияния этих двух корифеев московской архитектурной школы. Каждое возводимое ими в Москве сооружение являлось большим государственным и национальным событием. Благодаря своему идейному звучанию и высокому мастерству, создаваемые Баженовым и Казаковым архитектурные сооружения становились воплощением художественного идеала своего времени, и на них воспитывались десятки талантливых молодых архитекторов.

Учителями и современниками Стасова были великие русские зодчие В. Баженов, М. Казаков, И. Старов, А. Захаров, А. Воронихин и другие.

В. П. Стасов, получивший воспитание в московской архитектурной школе Казакова и Баженова, подобно им, поставил свое искусство на службу народу, его лучшим чувствам, чаяниям и надеждам.

Московский период в творческой деятельности Стасова остается еще мало изученным; нам известно, что когда Стасов в начале 1800 г. баллотировался в члены Римской Академии, он представил перечень сооружений, возведенных им в Москве.

«Трудно определить, — писал академик И. Фомин в 1910 г. в «Истории русского искусства», — что из московских работ Стасова было построено и что только проектировано. Построены были, повидимому, дома по концам бульваров в числе четырнадцати, но они в настоящее время все испорчены перестройками так же, как и дом на Птичьем рынке и, вероятно, дома Нелидова и Хлебникова».

Только в наше время советские историки архитектуры вплотную взялись за изучение творческого наследия Стасова. Академия архитектуры СССР, исследуя московское наследство Стасова, сделала важное открытие. Работникам Академии удалось установить, что проект здания бывших провиантских магазинов на Крымской площади в Москве принадлежит гениальному творчеству В. П. Стасова.

Здание провиантских магазинов в Москве, утилитарное по своему назначению, превращено мастерством Стасова с помощью простых и скромных художественных средств в величественное произведение зодчества, украшающее и поныне нашу столицу.

В 1801 г. В. П. Стасов за оформление большого народного празднества в Сокольниках, связанного с коронационными торжествами, получает разрешение на поездку во Францию, Англию и Италию «для усовершенствования знаний примерами славнейшей древности». Но в Англию Стасов не поехал.

В период с 1802 по 1807 гг. В. П. Стасов находился за границей, главным образом в Италии, где знакомился с античными древностями. Он жадно стремился глубоко познать античную классику, чтобы приумножить успехи отечественного зодчества.

Глубокое изучение античного искусства не сделало Стасова рабом античной классики. Оставаясь верным сыном великого русского народа, выразителем его идеалов, он критически перерабатывал классическое наследие, создавая подлинно национальные русские произведения.

В. П. Стасов возвратился из Италии в 1808 г. в звании профессора Римской Академии. К этому времени экономика России, в результате вынужденного союза с Наполеоном, сильно пошатнулась. Установленная Наполеоном континентальная система была разорительна для хозяйства господствовавшего помещичьего класса. Поэтому строительная деятельность в стране значительно сократилась. Немногие крупные строительства находились в руках иностранцев, которые, пользуясь придворными связями, пробрались на командные посты не только в строительных организациях ведомства императорского двора, но и в Академии Художеств.

Высокообразованного, талантливого русского зодчего В. П. Стасова по возвращении на родину постигла участь многих выдающихся людей России: он не встретил здесь должного признания и оценки своего таланта.

Стасов был зачислен на второстепенную должность при С.-Петербургском военном губернаторе «для переделки фасадов и наблюдения, чтобы строения производимы были сообразно оным».

Совершенно ясно, что не об этом мечтал Стасов, возвращаясь на родину. Какие идеи — патриотические и художественные — его тогда волновали, можно судить по следующему факту, недавно установленному ленинградским историком искусства А. Н. Петровым на основании архивных исследований.

По возвращении из-за границы В. П. Стасов разработал и представил в Академию Художеств интереснейший проект памятника-мавзолея над могилой русских воинов, павших на полях Полтавской битвы. В своей объяснительной записке к проекту Стасов следующими словами характеризует идею памятника:

«1-е. Отпор россиянами данный в решительной Полтавской битве и твердый оплот ими поставленный, в преграду отважных покушений искусного неприятеля.

2-е. Жертву, принесенную к спасению отечества верными его сынами, и, наконец.

3-е. Признательность народную, ознаменованную сооружением храма над сим памятником прародительской Славы к возбуждению настоящих и будущих поколений к подобным подвигам».

Таковы высокие чувства патриотизма и преклонения перед неизвестными, безымянны-

ми героями из среды народа, волновавшие зодчего накануне Отечественной войны 1812 года.

За этот проект В. П. Стасов был избран академиком архитектуры.

В 1811 году В. П. Стасов приступил к перестройке построенного Кваренги в 1791 г. большого Царскосельского дворца для размещения в нем лицея и одновременно с этим разработал проект восстановления полуразрушенного дворца Потемкина в Екатеринославе, проект дачи на Каменном острове и другие сооружения.

Эти работы еще не давали Стасову возможности раскрыть свой талант в полную силу. Его талант достиг подлинного расцвета только после Отечественной войны 1812 г., в связи с общим подъемом русского национального самосознания.

Разделяя ликование и воодушевление всего народа после победы над Наполеоном, В. П. Стасов в этот период создал лучшие свои произведения — ансамбль зданий казарм Павловского полка на Марсовом поле, здания конюшенного ведомства, Триумфальные ворота у заставы, ансамбль «Грузино» в Новгородской губернии, Преображенский собор, Троицкий собор и ряд других зданий; кроме того, он восстановил сгоревший Зимний дворец и принимал участие в других дворцовых постройках.

В тот момент, когда Стасов вступил на широкую строительную арену в Петербурге, два великих архитектора, прославивших страну своими сооружениями, — Захаров и Воронихин — уже скончались; их место достойно занял Стасов, который последовательно продолжал и развивал великие традиции русского классического зодчества.

Здание казарм Павловского полка на Марсовом поле является одним из выдающихся и крупнейших сооружений Стасова. Стасов решил его как грандиозный ансамбль, занимающий больше половины обширного квартала между площадью Марсова поля, Миллионной улицей и Мойкой. Задачу построения утилитарного здания казарм Павловского полка В. П. Стасов, как подлинный патриот и большой национальный художник, сумел поднять до уровня задачи выражения больших народных идей своего времени, создав величественный памятник русскому оружию и славе русского народа, одержавшего победу над полчищами Наполеона.

Мощные дорические портики, членящие протяженное трехэтажное здание, придают ему монументальный, величественный вид. Скульптурные эмблемы победоносного оружия русской армии удачно дополнили архитектурное решение зданий, подчеркивая величественность образа сооружения.

Вот почему, когда утилитарное назначение здания Павловских казарм отмерло, это здание не утратило своей идейно-художественной выразительности.

В этом проекте Стасов показал себя выдающимся градостроителем. Он решил архитектурно-планировочную композицию гигантской площади — Марсова поля — в единстве и соразмерности всех архитектурных элементов, не нарушая сложившегося ансамбля центра Петербурга, а органически его развивая и завершая.

Архитектурный ансамбль центра Петербурга формировался в течение ста с лишним лет. За этот период времени менялись господствующие архитектурные стили, сменилось не одно поколение архитекторов, а между тем центр города в своем художественном выражении продолжал развиваться, совершенствоваться. Это объясняется тем, что архитекторы, сменявшие один другого, считались с архитектурно-планировочными замыслами своих предшественников. В основе творчества лучших русских мастеров лежало высоко идейное градостроительное начало.

Грандиозный ансамбль здания казарм Павловского полка принес Стасову заслуженное признание. Это сооружение справедливо оценивалось современниками как выдающееся произведение русской классической архитектуры.

Во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. здание бывших казарм Павловского полка было повреждено вражескими снарядами, но героические ленинградцы, бережно охраняющие выдающиеся памятники русского национального зодчества, восстановили это лучшее из творений В. П. Стасова.

Не менее значителен и интересен в градостроительном и архитектурном отношении

другой комплекс сооружений, созданный В. П. Стасовым в Петербурге, — здания конюшенного ведомства (1817—1829).

При сооружении этого комплекса Стасов был связан тем, что в центральной части его уже существовало здание церкви, построенное несколько ранее архитектором Руска. С поразительным искусством Стасов архитектурно реконструировал эту церковь, гармонически связав ее со всем комплексом. Величие этого сооружения—в лаконизме архитектурных средств, которыми так гениально воспользовался Стасов.

Стасов умел использовать всю палитру художественных средств для построения внутреннего архитектурного организма здания, привлекая для этого живопись, скульптуру и прикладные искусства.

Особенно ярко это умение зодчего проявилось в большой работе по восстановлению и внутренней отделке Зимнего дворца после пожара 1838 г., выполненной Стасовым. Богатство пространственного замысла сочетается в залах дворца с парадной строгостью и изяществом убранства.

Одним из наиболее выдающихся произведений Стасова являются Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде, воздвигнутые в память походов русской гвардии. Патриотическая тема победы русского оружия выражена в этом сооружении в простых, строгих и монументальных формах. Это одно из лучших сооружений русского зодчества: в нем с необыкновенно впечатляющей силой воплощена идея национального величия нашей Родины.

Лучшие архитектурные произведения В. П. Стасова, объединенные в целые комплексы и ансамбли, национальны в лучшем смысле этого слова.

Архитектурные ансамбли Петербурга, созданные в XVIII и начале XIX веков выдающимися русскими зодчими, превзошли лучшие образцы западноевропейской архитектуры и градостроительства и являются блестящим выражением гения русского народа.

В Париже в то время еще не было сделано ничего существенного в области архитектурной реконструкции центра. Вена выглядела средневековым городом, Берлин застраивался бездарными, бездушными и мрачными сооружениями Шинкеля. Уже в первые десятилетия XIX века на западе начался упадок архитектуры и градостроительства как искусства. В то же время в России продолжался период расцвета, связанный с творчеством великих мастеров и в частности с творчеством В. П. Стасова.

Безусловно можно утверждать, что в дальнейшем строители всех европейских столиц — Парижа, Вены и других — учились у русских градостроителей, подражали им и заимствовали великое русское градостроительное искусство и прежде всего искусство непревзойденных ансамблей Ленинграда.

В годы николаевской реакции, в противовес архитектурной школе немецких стилизаторов, Стасов явился одним из выдающихся выразителей великих традиций русской архитектурной классики—Баженова, Казакова, Старова, Захарова. Народный характер русской классики, проникнутой глубоким знанием русской природы, народных вкусов и потребностей, Стасов, патриот своей родины, бережно охранял от всех и всяких посягательств иностранцев, которые стремились во что бы то ни стало унизить и умалить значение величайших достижений русского народа на пути самостоятельного развития его культуры, науки и искусства.

Нам, советским людям, особенно понятна творческая борьба Стасова против враждебного русской архитектуре влияния зодчих-иностранцев, таких, как Кленце и ему подобные «культуртрегеры».

Русская культура и русская наука выковывались и развивались в непримиримой и беспощадной борьбе со всякими попытками лишить их самостоятельности, принизить и поставить на задворки западноевропейской культуры.

В этой борьбе за самостоятельность и независимость русской культуры, науки и искусства почетное место в области русской архитектуры принадлежит Василию Петровичу Стасову.

Огромная творческая и строительная деятельность В. П. Стасова не мешала ему быть неутомимым общественным деятелем. Начиная с 1814 г. и до конца своей жизни, он работал в различных архитектурных комиссиях и строительных комитетах.



Ленинград. Здание б. придворных конюшен



Центральная часть главного фасада конюшен
(б. Церковный корпус)



Грузино. Пристань



Грузино. Колокольня

В Ленинградском государственном архиве хранится заключение Стасова о проекте Исаакиевского собора, разработанном архитектором Монферраном. Стасов как глубокий знаток строительного дела и тонкий ценитель искусства критикует здесь Монферрана за техническую недоработанность проекта, плохие пропорции, за несоразмерность наружных и внутренних частей здания, за его «несообразность с правилами чистой архитектуры и изяществом вкуса».

Работе в комиссии по сооружению Исаакиевского собора Стасов отдавал много времени, труда и сил. Лучшим из того, что мы видим в архитектуре собора, мы обязаны Стасову, его критике, творческим усилиям, его таланту.

Несмотря на всестороннюю образованность Стасова, глубокие знания в области архитектуры и строительной техники, он всю жизнь продолжал учиться.

«Мой отец, — пишет его сын, известный художественный критик и прогрессивный общественный деятель второй половины XIX века, Владимир Васильевич Стасов, — был человек очень образованный, много читавший и еще более любознательный. Потребность умственной пищи была в нем так велика, что будучи уже более, чем 65 лет, он отправлялся зимой на лекции истории, минералогии, палеонтологии, физики и химии славившихся тогда профессоров на далекие улицы Петербурга, несмотря на то, что все утро и день провел на своих постройках, взбираясь по лесам и стремянкам до пятых этажей и кровель».

«Его жизненные правила, его энергия добра, неподкупной ничем честности, его великодушие и доброжелательность ко всем были несравненны».

Сохранились сведения, рисующие Стасова, как гуманного и отзывчивого человека, ярко выделяющегося на фоне окружавшей его среды. Известно, например, что Стасов на личные средства выкупил у помещика и дал свободу своему чертежнику Константину Лазареву.

Интеллектуальные интересы Стасова были очень широки и разнохарактерны.

«Еще смолоду, с юношеских лет, начались у нашего отца благодетельные, возвышающие ум и душу, знакомства с людьми интеллигентными и преданными высокой общественной деятельности, — пишет Владимир Васильевич Стасов о своем отце. — В 20 и 30-х годах XIX столетия мой отец сделался ближайшим другом и приятелем президента Академии Художеств А. Н. Оленина, своего рода знаменитости тех времен и которого дом был одним из главных привлекательнейших интеллектуальных центров Петербурга; художники и ученые, литераторы и образованные светские люди, часто сходившиеся вместе, образовывали атмосферу света, знаний, талантливости, терпимости и добра, какую редко можно встретить. Там бывали: Державин, Карамзин, Гнедич, Жуковский, Батюшков, Пушкин, еще юношей, Вяземский, Крылов; из художников: Боровиковский, Орловский, Венецианов, Кипренский, Брюллов, Мартос и многие другие».

Стасов был подлинным патриотом своей родины, преданным сыном великого русского народа. Он с глубокой горечью переживал временное унижение России, пошедшей на союз с Наполеоном и признавшей континентальную систему. Сохранилось письмо Стасова от 29 апреля 1807 года, где он писал своему другу Полторацкому из Рима: «С моей стороны, если б то нужно было, я себя предавал бы на все ужасы войны охотно, с радостью, без малейшей робости, чтобы только эта ехидна не могла малейше вредить моему любезному отечеству».

Эти патриотические слова Стасова близки и понятны советским людям, героически отстоявшим честь и независимость своей родины от немецко-фашистских захватчиков и готовым отстоять их от любых покушений поджигателей войны.

Русский народ в самые тяжелые времена создавал непревзойденные художественные ценности, полные глубокого содержания и органического чувства красоты.

Начиная с древнего периода и до наших дней, русская архитектура в своих лучших произведениях была всегда глубоко идейной, близкой и понятной народу, но она никогда не замыкалась в рамки национальной ограниченности. Русская архитектура никогда не отгораживалась от общемирового развития, критически воспринимая

все лучшее и прогрессивное, что было в мировой архитектуре, и на каждом этапе развития создавала новые формы национальной архитектуры, отвечавшие новым условиям жизни, быта, государственного и культурного развития народа.

Советские архитекторы глубоко уважают и любят В. П. Стасова за высокую идейность его творчества.

Высоко ценя творческое наследие великих русских архитекторов XVIII и начала XIX века и в том числе В. П. Стасова, мы, советские архитекторы, бережно храним и развиваем лучшие традиции русского зодчества, выражающиеся в его оптимистическом, жизнеутверждающем характере, в кровной связи с народным творчеством, в живом чувстве природы, в высокой культуре архитектурного ансамбля.

Критически перерабатывая наследие прошлого, советские архитекторы отдают себе полный отчет в том, что их основная задача — служить великим идеям социализма.

Советские архитекторы следуют в этом отношении указанию Владимира Ильича Ленина, который учил, что культура социализма будет построена на основе критического освоения и переработки всего лучшего, что было создано человечеством на протяжении всей его истории.

«Коммунизм,—говорил товарищ Молотов на XVIII съезде партии, — по-своему перерабатывает все эти ценности и достижения, но не в интересах верхушки общества, а в интересах всего народа и человечества. Надо, не жалея сил, изучать культурное наследство. Надо знать его всерьез и глубоко. Надо использовать все, что дал капитализм и предшествующая история человечества, и из кирпичей, созданных трудом людей на протяжении многих веков, строить новые здания — удобные для жизни народа, просторные, полные света и солнца».

Выдающийся строитель и деятель коммунистической партии и советского государства Андрей Александрович Жданов в своей последней речи по вопросам искусства на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), являющейся для нас его великим завещанием, говорил:

«Мы, большевики, не отказываемся от культурного наследства. Наоборот, мы критически осваиваем культурное наследство всех народов, всех эпох для того, чтобы отобрать из него все то, что может вдохновлять трудящихся советского общества на великие дела в труде, науке и культуре».

Мы, советские архитекторы, живем и творим в новом, социалистическом обществе, где не существует эксплоатации человека человеком, где нет частной собственности на землю, орудия и средства производства, где вся общественная жизнь покоится на новых началах Сталинской конституции и на заботе о человеке. Это определяет идейное содержание советской архитектуры и делает ее самой передовой и прогрессивной в мире. Содержание это присуще не только русской архитектуре советской эпохи, но и украинской и грузинской, и узбекской, и белорусской и других народов СССР. В каждой из этих республик для народа строятся удобные и красивые жилища, общественные здания, новые социалистические города, отвечающие содержанию нашей советской жизни, но это единое социалистическое содержание у каждого народа многообразно в своих национальных формах выражения. Русская советская архитектура в этом отношении занимает ведущее место среди других архитектур Советского Союза.

Перед советскими архитекторами открылось широкое поприще созидательной государственной деятельности, неразрывно связанной с интересами всего советского народа.

Основным содержанием архитектуры нашей страны являются сооружения, обслуживающие труд, культуру и быт миллионов людей.

Сталинская забота о человеке стала ведущим и решающим творческим началом советской архитектуры, именно этой идеей проникнуто все новое строительство общественных культурно-бытовых и жилых зданий, реконструкция старых и строительство новых социалистических городов.

Именно в этом направлении наша партия и товарищ Сталин воспитывают советских зодчих, помогая им преодолеть формалистические ошибки и направляя их творческую мысль на единственно правильный путь, открывающий

безграничные просторы для творческого развития, — путь социалистического реализма.

Никогда и нигде архитектура и градостроительство, составляющие одну из основных потребностей человеческого общества, не приобретали такого всенародного значения, как в нашей стране, в то время как в странах капиталистической Европы и Америки искусство архитектуры и градостроительства находится в состоянии глубочайшего упадка и деградации, характерных для всей растленной буржуазной культуры эпохи империализма.

Нам нечему учиться у современного буржуазного запада. Наша страна уверенно идет своей дорогой, предначертанной гением Ленина и Сталина, к коммунизму.

С огромной силой прозвучал гневный голос великого патриота нашей родины Андрея Александровича Жданова против низкопоклонства перед капиталистической культурой запада, против поборников так называемого «чистого» и безидейного искусства. Он справедливо говорил: «К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?».

Почему творчество Стасова нам, советским архитекторам, дорого и понятно сегодня?

Потому что он был подлинным сыном русского народа, истинным патриотом своей родины.

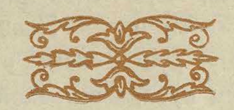
Потому что архитектурная деятельность Стасова была глубоко идейной и принципиальной.

Потому что он самоотверженно и последовательно развивал лучшие идеи русской классики Баженова, Казакова, Захарова и Старова.

Потому что Василий Петрович Стасов был зодчим-новатором в подлинном смысле этого слова, знатоком строительной техники, талантливо сочетавшим в своем лице виднейшего художника и крупного мастера строительного искусства.

Нам есть чему учиться у Стасова. Эпическое творчество Стасова отобразило великую победу и громадный исторический подъем нашего народа после Отечественной войны 1812 года.

Советские архитекторы призваны создать архитектурные произведения, воплощающие невиданный в истории грандиозный подъем нашего народа, идущего к коммунизму, и его величайшие победы, вдохновленные гением Сталина.





МАСТЕР РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА



*

А. В. Щусев

Академик

Сто лет тому назад, 5 сентября 1848 г., умер один из крупнейших русских зодчих — Василий Петрович Стасов. Семья Стасовых дала нам двух прославленных деятелей русского искусства. Если отец отдал всю силу своего таланта зодчеству, то сын сделался глашатаем передовых идей нового русского искусства, воплотившего во второй половине XIX века великие идеи русских просветителей — Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова. Оба они — отец и сын — посвятили себя всецело великому русскому искусству, борясь, каждый на своем пути, за его всепокоряющую силу и великие художественные традиции. Архитектурное творчество Василия Петровича Стасова еще мало изучено, но то, что мы знаем о нем, заставляет с глубочайшим вниманием отнестись к его художественному наследию.

Стасов родился в 1769 г., когда складывался и формировался русский классицизм. На архитектурное поприще он вступил в 1783 г., в пору расцвета мастерства великих русских зодчих второй половины XVIII века. Первые двадцать лет Стасов работал в Москве, когда в ней были ведущими архитекторами Баженов и Казаков. Поэтому мы вправе искать связь имени Стасова с их именами.

Мы знаем, что за эти годы Стасовым были построены в концах московских бульваров 14 двухэтажных жилых зданий, от которых, к сожалению, почти ничего не сохранилось. В процессе этой работы Стасов не только внимательно присматривался к плану застройки Москвы, предложенному Казаковым, но и вырабатывал собственные приемы градостроительного мастерства.

Повидимому, уже на этом раннем, московском, этапе деятельности Стасова сложился основной характер его архитектуры — простота композиционного решения, подчеркивающая основную, четко выраженную идею.

Суровость форм и лаконичность архитектурно-художественного языка вторят общему целенаправленному архитектурному замыслу. Возможно, что эти черты архитектурного творчества Стасова сложились под воздействием последних московских произведений Казакова. Однако в этот период Стасов не создал еще произведений, которые выдвинули бы его в шеренгу первых мастеров русского классицизма. Это произошло лишь после великой победы русского народа над Наполеоном в 1812 г.

Отечественная война не только подняла национальное самосознание русского народа, не

только разбудила критическую революционную мысль будущих декабристов, но и с новой силой вдохновила творцов русского искусства на создание произведений, говоривших о славе, силе и национальном величии России.

Среди мастеров русской архитектуры Василий Петрович Стасов занимает по праву одно из первых мест. Он может служить нам примером настоящего архитектора, подлинного мастера, который, будучи вдохновлен лучшими идеалами своего народа, создает произведения, не только воплощающие лучшие национальные традиции, но и содержащие яркие черты подлинного новаторства, смелых решений и замечательного мастерства. Стасов с одинаковой целенаправленностью своего таланта обращается к созданию не только значительных по масштабу сооружений, но не обходит и архитектуры малых форм.

Лучшие произведения Стасова относятся к тем годам, когда русское передовое общество жило светлыми мечтами о коренных социальных преобразованиях, когда оно гордилось ролью России в освобождении Европы от военного деспотизма Наполеона.

Ансамбль в с. Грузине с его знаменитой колокольней и двумя башнями-фаросами на берегу Волхова, перестройка придворных конюшен, казармы Павловского полка, дача Миних и многие другие произведения созданы Стасовым в десятых годах XIX столетия и вошли в сокровищницу нашего русского искусства, нашей национальной русской архитектуры.

Среди названных произведений хотелось бы особенно выделить колокольню в Грузине. Правда, присматриваясь к ней, мы видим, что колокольня собора в Кронштадте Андреяна Захарова оказала здесь свое влияние, но заслуга Стасова заключается в значительно более четком и ясном решении. Он окружил основание своего произведения, словно периптер, венцом дорических колонн, которые он так любил. Колонны стоят прямо на земле, что придает зданию большую связь с окружающим, а над колоннадой вырастает строгий и лаконичный объем колокольни, увенчанный легкой беседкой.

Простота этого мотива повторена и в прибрежных башнях-фаросах. Совершенство форм и пропорций этих произведений Стасова заслуженно привлекало внимание советских зодчих.

Смелые, новые архитектурные решения Стасова не были самоцелью. Они являлись творческим развитием классических приемов, подчеркивая значительность и выразительность общей архитектурной формы, призванной воплотить определенные идеи. Примером подобного рода являются «славы» на триумфальных воротах Московской заставы, заменившие триглифы, или выдвинутые вперед боковые аттики фасада казарм Павловского полка, отмечающие нечетное количество колонн.

Прибегая к подобным приемам, Стасов, однако, обращал пристальное внимание на логику архитектурного построения. Его принципиальность в этой области в особенности сказалась тогда, когда он был призван на помощь Монферрану, не сумевшему справиться с проектом Исаакиевского собора. Даже зная расположение Александра I к Монферрану, Стасов все же не побоялся открыто выступить с резкой критикой проекта. Стасов считал, что недостатки проекта Монферрана возможно устранить при условии, если сохранить в новом варианте лишь сходство с ним, ограничиваясь пятью главами и портиками. В противном случае, утверждал Стасов, требования не отступать от сходства фасада с применением «правил архитектуры» и «изящного вкуса» будут несовместимы: «. . .избрать середину между ними, — писал Стасов, — нахожу совершенно невозможным, так что ежели соблюдается первое, то отступает от второго, ежели держаться ко второму, то преступим против первого, и погрешение тем важнее для художника, что он вынужден изменить правилам искусства, не щадя и самым изяществом вкуса». Эти слова рисуют нам Стасова, как взыскательного художника, не знающего компромисса в вопросах своего искусства, опытного архитектора, независимого в своих суждениях.

Опыт Стасова как зодчего был очень велик. Он знал те коррективы, которые надо вводить в произведения, чтобы достигнуть наилучшего решения. Поэтому-то его проекты выглядят в ортогональном чертеже слабее, чем в натуре, где мы всегда поражаемся силе и уверенности руки мастера. Его работа над проектом Исааки-

евского собора отличается теми же чертами. То, что им было достигнуто в этом проекте, он затем применил в двух выстроенных им соборах — Троицком и Преображенском. В ограду, окружающую «Троицкий всей артиллерии» собор, он умело вводит пушки. Они составляют органическую часть собственно архитектурного решения, одновременно отмечая идею здания.

Не меньшее мастерство проявил В. П. Стасов в искусстве внутренней отделки дворцовых помещений. Личные комнаты Александра I и императрицы Марии Федоровны в Большом Екатерининском дворце гор. Пушкина поражали исключительной строгостью и, одновременно, изысканностью своего убранства. Скупая сдержанность форм, скромность и немногочисленность декоративных элементов — скульптуры, росписи, подбор красок, мебель — все говорит здесь об изысканном вкусе художника.

Стасов применял скульптуру с исключительной сдержанностью. В то время как другие архитекторы украшали свои произведения круглой скульптурой, барельефами и лепниной, Стасов ограничивался очень немногими пластическими деталями. Но зато выполненное по его рисункам скульптурное убранство отличается оригинальностью формы. Оно тесно связано как тематически, так и масштабно, с назначением и размерами сооружения. Для примера достаточно назвать барельефы на здании конюшенного ведомства, победные венки на провиантских складах в Москве, военную арматуру и «славы» на Триумфальных воротах Московской заставы. В этих произведениях Стасов выступает перед нами как прекрасный рисовальщик, обладающий четким и властным «почерком» рисунка.

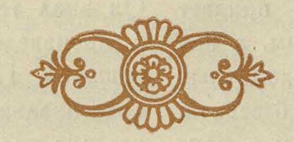
Советским исследователям принадлежит большая заслуга в деле изучения архитектурно-художественного наследия В. П. Стасова (архитекторы А. И. Каплун, А. Н. Петров и др.). Благодаря их трудам мы знаем теперь, что всем известные провиантские склады на Крымской площади в Москве принадлежат руке знаменитого зодчего. Простота архитектурного решения здесь не знает себе равной. Немногочисленные детали убранства прорисованы с исключительным совершенством. Три здания складов, несмотря на неправильную форму участка, образуют неразрывное единство. Можно смело сказать, что эта группа сооружений чисто утилитарного порядка, окрашенная в простой белый цвет, — одна из лучших в архитектуре Москвы. По совершенству своих форм она стоит рядом с лучшими произведениями русской архитектуры.

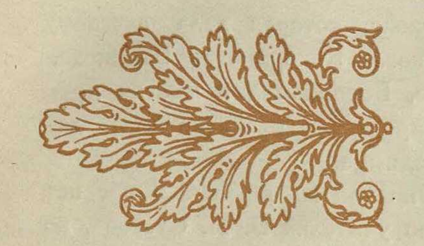
За десять лет до смерти В. П. Стасов создал свое последнее сооружение — Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде. Это, действительно, лебединая песнь мастера, сохранившего до преклонных лет всю силу своего выдающегося таланта. Небольшие ворота выглядели как большое монументальное произведение. Материал — чугун — увеличивал их художественную значимость и весомость.

Требования Стасова к помощникам и ученикам были настолько конкретны, настолько далеки от компромисса, что порой кажется, будто их различные чертежи выполнены одним лицом, т. е. самим Стасовым.

Творчество Стасова завершило собой почти столетний период развития русского классицизма. В начале этого периода мы неизменно называем имя прославленного Баженова, конец же его неразрывно связан с именем Стасова.

Советская художественная общественность глубоко чтит память выдающегося мастера, прославившего своим творчеством великое национальное русское искусство.





ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



*

А. И. Михайлов

Архитектор Василий Петрович Стасов принадлежит к числу наиболее выдающихся представителей русской классической школы зодчества. Его творчество относится к последнему этапу развития этой школы и является достойным ее завершением. Имя Стасова по праву должно быть присоединено к тем замечательным именам крупнейших русских зодчих XVIII—XIX веков, трудами и талантом которых создавалась и развивалась русская классическая архитектура. М. Земцов, Д. Ухтомский, В. Растрелли, В. Баженов, И. Старов, М. Казаков, А. Воронихин, А. Захаров, К. Росси, В. Стасов достойно представляют эту плеяду крупнейших зодчих; каждый из них сделал значительный вклад в развитие нашей национальной архитектуры, в утверждение ее мирового приоритета.

Ведущее значение русского зодчества в мировом искусстве с достаточной ясностью выступает уже в середине XVIII века. Строительство новой столицы на берегах Невы поставило перед русскими зодчими огромные градостроительные задачи, равных которым не решало в тот период ни одно государство мира. Опираясь на лучшие национальные традиции, русские архитекторы решали эти задачи во всеоружии достижений градостроительной теории и практики. Но главным, что двигало вперед отечественную архитектурную мысль, было сознание зодчими своего активного участия в историческом прогрессе русского государства, идея служения своему отечеству.

Сознание всемирной роли, которую призвана была играть русская архитектура в новых условиях подъема национального государства, сопутствует всем значительным мероприятиям выдающихся русских зодчих. Так, приступая к работе над проектом грандиозного Кремлевского дворца, Баженов сравнивал его с чудесами зодчества древнего мира.

По гордому замыслу Баженова, произведение «российского архитектора», «москвитянина» должно было не только встать в ряд с этими прославленными чудесами, но и превзойти их. Задуманный им колоссальный Кремлевский дворец призван был «обновить вид сего древностью обветшалого и нестройного града (т. е. Москвы — *А. М.*), жители оного имеют уже щастие видеть начало великолепных зданий, которых совершение восхитит красотою обширные Российской империи пределы; исчезнет тогда слава древних Семи чудес; народы европейские, узрев восставший из недр земных Новый Кремль,

объяты будут удивлением величавости и огромности оного, и не увидят уже красы своих собственных великолепностей»*.

Высокое патриотическое одушевление, выраженное в этих словах, характерно не только для одного Баженова, оно являлось движущим стимулом для всех русских зодчих периода становления и расцвета отечественной архитектурной классики.

Напряженная и самоотверженная деятельность патриотов отечественного зодчества Д. Ухтомского и В. Баженова привела к созданию во 2-й половине XVIII века в Москве замечательной архитектурной школы, из которой вышли десятки выдающихся мастеров. Московская архитектурная школа, созданная еще до Академии Художеств, показала, что русские зодчие без всякой помощи иностранцев могли воспитывать всесторонне развитых, выдающихся архитекторов. Это было особенно важно потому, что в значительной части русского дворянства господствовало тогда полное пренебрежение к отечественным талантам и слепое преклонение перед всем, что шло из Франции или Германии. Пользуясь предательской, антинациональной политикой правящих верхов ловкие иностранцы захватывали ключевые позиции в научной и художественной области, затрудняли продвижение национальных кадров. Так, например, немецкий авантюрист Штелин в XVIII веке на протяжении ряда лет, до создания Академии Художеств, руководил отделением искусств в Российской Академии Наук. Его «руководство» привело к полному упадку этой стороны деятельности Академии, к полной заброшенности дела воспитания художественных кадров, что и было, в конце концов, отмечено К. Разумовским и И. Шуваловым.

Характерно, что, не довольствуясь подобными «достижениями», Штелин в своих писаниях пытался оболгать русский народ, тенденциозно представляя дело таким образом, будто русские люди без помощи иностранцев не могут создать что-либо значительное в науке и искусстве.

Московская школа, которая дала русскому зодчеству Ухтомского, Кокоринова, Баженова, Казакова, Старова, Воронихина и многих других, полностью опровергла клеветнические домыслы этого проходимца.

Стасов вышел из той же школы. У нас нет точных сведений об учителях В. П. Стасова, но можно считать несомненным, что в его творческом формировании Баженову, равно как и Казакову, принадлежала значительная роль. Этим фактом объясняется многое и в его последующем творческом развитии.

Талант Стасова формировался в обстановке коренной русской жизни, его учителями были русские зодчие с ярко выраженным национальным творческим обликом.

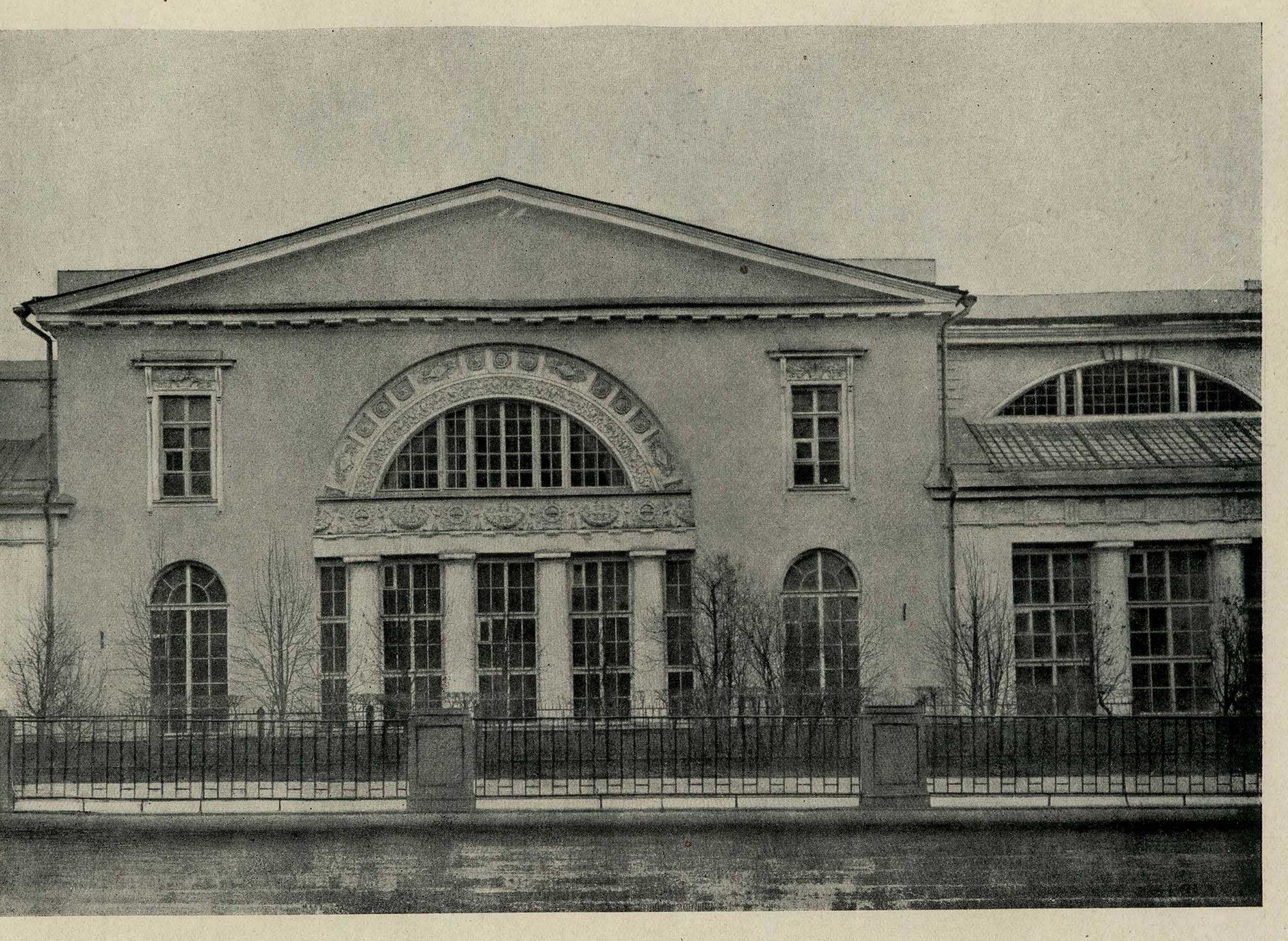
В этой среде сложилась и окрепла патриотическая, самобытная направленность творчества Стасова, впоследствии еще более углубившаяся в связи с общим ростом национального самосознания русского общества после победы России над Наполеоном.

В. П. Стасов принадлежал к небогатому дворянскому роду. Рано потеряв отца, он уже с 14 лет должен был существовать своим трудом. Мы очень мало знаем об этих ранних годах его жизни. Есть сведения о том, что он учился в гимназии Московского Университета. В 1783 г. Стасов поступил на службу «строительным помощником» в Московскую управу благочиния, ведавшую вопросами городской застройки. В заметках о жизни В. П. Стасова, оставленных его сыном, знаменитым художественным критиком В. В. Стасовым, в связи с этим говорится: «Конечно, не бог знает что требовалось от 14-летнего мальчика, чтобы поступить чертежником в Управу благочиния, но все-таки этот мальчик, наверное, уже умел кое-что чертить. Кто его этому учил — не знаю».

В Управе благочиния Стасов находился до 1794 г. В течение одиннадцати лет работы «строительным помощником» Стасов прошел хорошую архитектурную школу. В Управе благочиния работали ученики Казакова и Баженова, среди них известный архитектор С. Карин и др.

В Москве в эти годы строилось много крупных сооружений: М. Казаков только что закончил Петровский дворец и заканчивал здание

* В. И. Баженов. Краткое рассуждение о кремлевском строении. «Труды Всероссийской Академии Художеств». 1. 1947 г. Стр. 227—228.



Оранжерея. Фрагмент фасада

3



Ворота «Любезным моим сослуживцам» в парке г. Пушкина

присутственных мест в Кремле, на протяжении 80-х годов он перестроил дом Главнокомандующего (ныне Моссовет) и построил дом Долгорукова (ныне Дом Союзов) и множество частных особняков, необыкновенно украсивших улицы Москвы; Баженов заканчивал свой дивный национально-романтический ансамбль в Царицыне; московские зодчие строили Екатерининский дворец. На Ваганьковском холме Баженов возвел дом Пашкова — эту несравненную жемчужину классической архитектуры Москвы.

Московская архитектурная жизнь переживала в это время подлинный расцвет. Трудно было бы придумать лучшую школу для молодого зодчего. Гениальные произведения Баженова и Казакова воодушевляли будущих архитекторов, воспитывали в них высокое творческое сознание, учили совершенному мастерству.

В этой обстановке складывался архитектурно-творческий облик молодого Стасова.

Из записей В. В. Стасова можно также установить, что молодой «строительный помощник» не ограничивал свои интересы чисто служебным или узко профессиональным кругом. Он сблизился с кружком московских ревнителей просвещения — Хлебниковыми, Чашниковыми, Полторацкими и др. В доме Полторацких, на Калужской улице, «рядом с залами богатых пиров стояли комнаты библиотеки, находились тут также изящные гостиные, куда по вечерам собиралось общество литераторов, художников, ученых, вообще всяких образованных людей для беседы обо всем, интересовавшем каждого из них. В этом доме, им самим выстроенном и украшенном, мой отец узнал много новых людей и много подвинул свое собственное воспитание. С этого времени он получил ту страсть к ревностному чтению истинно-значительных, двигающих мысль книг, ту потребность в них, которая потом не покидала его уже во всю жизнь, до самой смерти» *.

В это же время Стасов познакомился с писателем-сатириком Н. Страховым. Издания Страхова не имели той остроты, которой отличались журналы видных сатириков Н. И. Новикова, И. А. Крылова, да он и не был равен им по таланту. Однако и у него встречались отклики на актуальные вопросы современности. По словам В. В. Стасова, Страхов проповедывал «походы против пошлого и безумного обезьяничания всего приходящего к нам из Парижа, против мотовства и расточительности, против легкомысленной и бессердечной траты денег, добытых от несчастного крепостного люда»*.

Вот в какой обстановке проходила молодость Стасова. В 1794 г. он расстался на время с Москвой для поступления на военную службу, но, пробыв около года в Преображенском полку унтер-офицером, вышел в отставку и вернулся снова в Москву. Здесь он числился на службе при ведомстве Герольдии, а затем Соляной конторы в должностях «камерира» и «коллежского протоколиста», но фактически занимался архитектурными делами. Стасов выступает в эти годы уже в качестве самостоятельного мастера-архитектора. Когда он стал архитектором, неизвестно, но после возвращения из Петербурга Стасов является уже автором значительных проектов. В 1798 г. чертежи Стасова подносились на рассмотрение Павлу I и были отмечены «высочайшим благоволением».

В 1801 г. Стасов выполнил ряд работ по оформлению коронационных торжеств в Москве. Он обратил этим на себя внимание нового царя Александра I. Именно после этого возник вопрос о командировании Стасова за границу в качестве пенсионера. Поездкой за границу закончился первый период творчества В. П. Стасова, связанный с Москвой. Сохранился список работ, выполненных Стасовым в московский период его деятельности. Этот список находится в архиве Римской Академии св. Луки и был представлен Стасовым при возведении его в звание профессора названной Академии.

Согласно этому списку, Стасов построил в Москве следующие сооружения:

«1. У семи главных входов бульвара в Москве четырнадцать двухэтажных сооружений, предназначенных для гостиниц. Фасад представляет портик с шестью колоннами ионического

---

* Из записок В. В. Стасова. См. Владимир Каренин — Владимир Стасов. Ч. 1, 1827. Стр. 58.

* Там же. Стр. 51.

ордера. Задняя сторона имеет полукруглые ниши.

2. На птичьем рынке (la piazza di vendita volatili) на углу главной улицы Москвы другое здание в три этажа для гостиницы. В первом этаже здания сводчатые арки для лавок с портиком посреди. Здание имеет также круглую залу с куполом для собраний, окруженную колоннами. Рисунки для этих сооружений утверждены покойным императором Павлом.

3. Круглая церковь, окруженная дорическими колоннами, с двумя портиками.

4. Семь корпусов для центральных школ с разными пристройками для учительского персонала.

5. Дом сенатора Нелидова с различными пристройками, зимним и летним садом, украшенным разными беседками.

6. Здание для мануфактуры купца Петрова в два этажа.

7. Дом Хлебникова с разными пристройками, с садом, украшенным портиками и храмиками. В поместье вышепоименованного Хлебникова две великолепные виллы с садами, павильонами, хозяйственными пристройками, оранжереями, зверинцами, с театром, конюшнями, с всевозможными затейливыми беседками.

8. В поместьях того же дворянина два здания для мануфактур.

9. Здание... для праздника в честь коронации императора Александра...».

Перечисленные Стасовым постройки не дошли до нашего времени. Возможно, однако, что дальнейшие исследования откроют хотя бы фрагменты указываемых им усадебных ансамблей. Здания на московских бульварах, сооруженные Стасовым, впоследствии были все перестроены, только дом на Чистопрудном бульваре можно считать сохранившим некоторые черты описанных Стасовым 14 зданий, но и в нем ионический ордер изменен на дорический.

Лишь тщательные архивные и архитектурно-археологические изыскания сделают более ясным творчество Стасова московского периода.

Однако уже и сейчас можно сказать с полнейшей определенностью, что В. П. Стасов играл заметную роль в московской архитектурной жизни конца XVIII столетия. Работы в связи с коронацией Александра I принесли официальное признание его выдающемуся таланту и разрешение на поездку за границу, в страны по его выбору.

Стасов поехал за границу уже сложившимся мастером, с вполне выявленным талантом, и эта поездка не могла означать для его творчества какой-либо ломки.

Нужно сказать, что поездки за границу русских пенсионеров-архитекторов в ту эпоху подъема нашего отечественного зодчества часто превращались в блестящий триумф. Баженов приехал из Италии академиком Болонской и Флорентинской академий и профессором Римской Академии св. Луки; Илья Неелов (род. 1745 г.) в бытность пенсионером в Италии был избран членом Болонской академии; Федор Волков (род. 1755 г.), будучи пенсионером во Франции, вместе со знаменитым французским зодчим де Вальи строил театр Шуази и работал «при строениях короля французского инспектором».

Молодой Андреян Захаров, в бытность в Париже, был отмечен известным французским архитектором Шальгреном, как выдающийся зодчий, особенно поражавший своим мастерством в создании больших архитектурных композиций.

Высокое признание, которое получали со стороны европейской архитектурной общественности юные русские зодчие, попадавшие в годы своего пенсионерства в Париж и Италию, свидетельствовало о ярком расцвете русской архитектуры. Этот факт приобретает еще большее значение в силу того, что архитекторы, получившие признание в Западной Европе, были молодыми пенсионерами, творчество которых далеко еще не достигло своей зрелости.

Только страна, занимавшая в области зодчества одно из первых мест, могла выдвинуть такую могучую школу талантов, завоевавших мировое признание. Такой страной и была в XVIII — начале XIX веков Россия.

Стасов, попав за границу, поддержал и приумножил славу русского искусства. В 1807 г. он получил звание профессора Академии св. Луки в Риме, а год спустя вернулся в Россию.

По возвращении в Россию начался самый плодотворный период творчества Стасова. Он был зачислен на службу в Кабинет его величества. Спустя 2 года он был назначен «состоять при Петербургском военном губернаторе для составления фасадов и наблюдения за строениями».

В качестве архитектора при губернаторе Стасов должен был наблюдать за стройкой столицы. В различных архивных собраниях сохранилось довольно много чертежей на постройку и перестройку жилых домов в Петербурге, имеющих подписи Стасова. В большинстве этих проектов дело шло о частичных перестройках уже существовавших зданий. Но даже и в тех случаях, когда авторство Стасова распространялось только на незначительные пристройки, он со всей определенностью запечатлевал в их архитектуре свои идейно-художественные устремления. Небольшое нежилое здание на одном из чертежей трактовано Стасовым, как монументальное сооружение. Вход решен, как строгий дорический портик; он имеет всего две колонны. Но с какой силой выражена роль этих колонн, как опоры, поддерживающей перекрытие входа, как хорошо подчеркнута благородная гладь обрамляющих вход стен!

Когда Стасов вернулся из-за границы, руководящую роль в архитектурной жизни Петербурга играли такие выдающиеся зодчие, как Захаров и Воронихин. Они возводили свои самые крупные сооружения. Захаров строил Адмиралтейство. Воронихин — Казанский собор и Горный институт. На стрелке Васильевского острова заканчивалось строительство громадного здания Биржи. Конечно, Стасов в те годы еще не настолько зарекомендовал себя как строитель, чтобы ему сразу поручили столичные сооружения такого же значения, как те, которые возводили знаменитые и испытанные зодчие.

Но уже и в эти первые годы по приезде Стасов получил ряд ответственных заданий. В 1811 г. он перестроил флигель Александровского дворца в Царском селе (ныне гор. Пушкин) для помещения в нем лицея. В том же году он составил проект перестройки дворца Потемкина в Екатеринославе для помещения в нем губернских присутственных мест. В 1811 г. Стасов получил звание академика за проект памятника-мавзолея над могилой русских воинов, павших на полях Полтавской битвы. Эти работы, в особенности здание присутственных мест, решенное Стасовым с большим мастерством, выдвинули его на одно из первых мест в ряду выдающихся столичных архитекторов.

В проекте перестройки здания присутственных мест лаконически решенные плоскости стен, которые лишь изредка оттеняются классическими сандриками над окнами и скульптурными группами над главным порталом, переходят в галереи, соединяющие центр с завершающими павильонами. Пространственные галереи создают ощущение легкости и свободы, смягчают суровость трактовки стены, приближают архитектуру к человеку. Здесь сказывается крепкая связь творчества Стасова с гуманистическими принципами зодчества Баженова и Казакова.

В 1811 г. умер Захаров, а через три года — Воронихин; еще раньше, в 1813 г. закончилась жизнь Казакова и Тома де Томона; угасало творчество Кваренги.

На смену этой плеяде мастеров высокой классики шло новое поколение, в рядах которого первое место заняли Стасов и Росси.

Расцвет их творчества приходится на время после 1812 г. В их творчестве отразился национально-патриотический подъем периода Отечественной войны, их лучшие произведения проникнуты патетикой триумфа, торжества, сознанием силы и мощи русского государства.

В связи с Отечественной войной русское искусство поднялось на огромную высоту. Один за другим выдвигаются художники, завоевывающие мировую славу. Кипренский, Брюллов, А. Иванов — в живописи, Мартос, Орловский и другие — в скульптуре представляют ту же линию развития, что Стасов и Росси в архитектуре.

Это был последний подъем классической школы в русском изобразительном искусстве, когда в ее недрах уже созревали начала нового, реалистического движения, которое пришло на смену классике.

В своем творчестве и в своих высказываниях Стасов со всей силой запечатлел характер-

ные черты последнего этапа русской архитектурной классики. Когда в 1813 г. возникла идея сооружения грандиозного памятника, знаменующего победу над наполеоновскими полчищами,— храма Христа в Москве, Стасов в письме к А. Н. Оленину высказал свои мысли о путях русской архитектуры после Отечественной войны. Он сравнивает победу России в 1812 г. с известной в истории Марафонской битвой, в которой греки отразили нашествие персов на Элладу, и считает, что эта историческая победа должна быть увековечена в простых, мужественных формах.

«Уважить ли, — говорит В. П. Стасов, — мужественную величавость на сей случай простого ордена, пышности украшенных, но мало прочных? В подобных нашему случаю — греками после битвы Морафонской (истребившей персидские полчища) воздвигнутые памятники в величественной простоте, столь сходной тогдашнему их мужественному усилию, остались почти в целости до сих времен, таков храм Тезея и проч., тогда как, по истечении многих веков, из воздвигнутых римлянами тысячи пышных памятников остались только одни признаки в кусочках, кроме Пантеона, построенного за долго до введения пышности».

Стасов указывает, что храм в память 1812 г. должен «знаменовать в потомстве вкус, просвещение, могущество и славу Государства».

Из этих высказываний можно заключить, что Стасов понимал необходимость глубокой связи архитектуры с историческими условиями развития государства и нации. В своей последующей деятельности он стремится осуществить это требование в конкретной творческой практике.

Крупнейшие произведения Стасова проникнуты идеями «мужественной величавости» и простоты, о которых он писал Оленину. В 1817 году Стасов перестраивает здание Павловских казарм на Марсовом поле. Перестройка фактически представляла собой возведение нового огромного здания в одном из наиболее ответственных мест Петербурга начала XIX века.

На Марсовом поле происходили торжественные парады, смотры войск в дни общегосударственных празднеств.

Вдохновенными стихами воспел его Пушкин в своем «Медном всаднике»:

«Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою».

Возводя казармы Павловского полка, Стасов должен был проникнуться духом «военной столицы», выразить его в архитектурных формах.

Огромные размеры пустынной в обычные дни площади потребовали решения здания в виде сильно растянутого фронта, который вследствие этой растянутости держит огромное пространство. Двенадцатиколонный центральный портик строгого ордера с большими интервалами между колоннами представляет собой архитектурное выражение той однообразной красивости, которую так хорошо подметил Пушкин. Эта черта улавливается также в ритме арок нижнего этажа и в линии карниза. По поводу архитектуры казарм Павловского полка было высказано немало противоречивых суждений; если одни указывали на чрезмерную ее сухость, то другие, напротив, вменяли в недостаток Стасову излишнее обилие украшений.

В действительности казармы Павловского полка представляют собой очень цельный и высокий образец творчества Стасова. Здесь мужественная красота прямых линий и строгих объемов и плоскостей, лапидарный ритм многократно повторяющихся элементов воспринимаются еще сильнее, благодаря контрасту с пышными массами декоративных скульптур, помещенных на аттике. При сооружении казарм перед Стасовым стояла большая градостроительная задача. Так же, как Захаров в Адмиралтействе и Росси в Главном Штабе, он должен был решить проблему архитектурного завершения громадной площади, получившей общегосударственное значение. Нужно сказать, что эта труднейшая задача была решена им блестяще, он нашел именно тот образ здания, который отвечал сложившемуся содержанию площади.

Одновременно с сооружением Павловских казарм В. П. Стасов перестроил здание конюшенного ведомства. Будучи связан в центральной части существующим решением церкви, Стасов сохранил ионический ордер, но, убавив число колонн (вместо шести — четыре), превратил углы центрального объема в мощные массивы, прорезанные монументальными арками. Уже здесь на небольшом пространстве стены он выявляет всю силу строгих, прямых плоскостей и с помощью арок усиливает мощное звучание массы, крепко охватывающей глубокое арочное пространство.

Но с наибольшей силой архитектоническое мышление Стасова воплощено в решении боковых крыльев здания. Здесь он вводит кубический объем, который выявлен во всей мощи его лапидарного звучания. Этот куб прорезан монументальной аркой входа, две дорические колонны несут тяжелый антаблемент, над которым дано полуциркульное завершение арки. Стены, обрамляющие арку, оставлены глухими, что создает огромной силы контраст, построенный на отношениях основных, слагающих архитектуру элементов — массы и пространства. Нужно сказать, что подобный контраст чистой (лишенной отверстий и декораций, выступов или впадин) массы с входящим в нее глубоким пространством с очень большим эфектом применялся Стасовым в его творчестве.

В значительной мере благодаря этому он достигает поразительной монументальности при относительно небольших размерах зданий. Даже в таких сооружениях, которые обычно относятся к разряду камерных, интимных, Стасов стремился к такой же строгой монументальности, какую мы видим в его крупных постройках. Характерным примером может служить проект дачи Миних на Каменном острове (ныне эта дача не существует). Это произведение справедливо считается одним из лучших творений Стасова. Сохраняя сравнительно небольшие размеры здания, расчлененного на три самостоятельных объема, по типу усадьбы, Стасов развивает здесь тот же прием контраста гладких, строгих стен, лишь изредка оживленных скульптурными украшениями, с глубокими полуциркульными нишами, охватывающими оба этажа. Дорический портик центрального здания еще больше усиливает впечатление суровой торжественности, которой пронизан весь ансамбль.

Большое место в творчестве Стасова занимают триумфальные сооружения и памятники славных событий отечественной истории.

После Отечественной войны 1812 г. тема триумфа русской армии и русского государства становится ведущей в творчестве Стасова. Тема триумфальных сооружений занимает видное место в русской архитектуре, начиная с петровского времени. Тогда впервые в России было введено в обычай отмечать победы армии и знаменательные государственные даты сооружением триумфальных памятников. Они решались, как правило, в виде арки с одним или несколькими проездами, богато украшенной живописными и скульптурными эмблемами, представлявшими аллегорический рассказ об отмечаемом историческом событии.

В большинстве случаев триумфальные арки носили временный характер, они строились из дерева и украшались деревянными статуями и наклеенными картинками. Естественно, что эти триумфальные сооружения очень быстро ветшали и разрушались. Единственным исключением за весь XVIII век явились Красные ворота, построенные в 1750-х годах Ухтомским из камня на месте прежних деревянных. Они были решены с такой же пышной декоративностью, как и деревянные.

После войны 1812 г. начинается расцвет триумфальной архитектуры в России. Эпопея Отечественной войны, вызвавшая небывалый подъем национального самосознания и чувство патриотической гордости за русский народ и его армию, была запечатлена в ряде величественных памятников. Уже в 1814 г. на Нарвском шоссе была воздвигнута деревянная триумфальная арка в честь возвращавшейся из Парижа русской армии (арх. Д. Кваренги). Непосредственно после войны был проведен конкурс на проект храма Христа в Москве. Храм должен был явиться грандиозным памятником победы России в Отечественной войне. Хотя, как известно, принятый в результате конкурса проект Витберга не был осуществлен, но и конкурс в целом и этот проект сыграли значительную роль

в развитии русского монументального зодчества после Отечественной войны 1812 г.

В 1819 г. в Петербурге был заложен Исаакиевский собор, также явившийся памятником Отечественной войны.

Трактовка храмовых сооружений в качестве мемориальных монументов 1812 г. вполне понятна, так как религия являлась в то время государственной идеологией.

Казанский собор, выстроенный до 1812 г., также получил значение памятника Отечественной войны: в нем хранились трофейные французские знамена — символ победы русского народа, — а перед собором были воздвигнуты монументы полководцам русской армии в период Отечественной войны — Кутузову и Барклаю де Толли.

Наряду с этим после войны воздвигаются триумфальные арки и колонны. В 1826 г. Росси строит триумфальные ворота в Павловске, в 1827—1828 гг. он же возводит арку Главного штаба, завершенную статуей Славы (скульптор С. Пименов). В Москве воздвигает триумфальные ворота О. Бове; наконец, в Петербурге в 1830—1834 гг. сооружается знаменитая Александровская колонна на Дворцовой площади (арх. Монферран, скульптор Орловский). Эти триумфальные сооружения являются ярким свидетельством расцвета русского монументального искусства после 1812 г. В. П. Стасову принадлежит видная роль в создании национальных монументов. В них в наибольшей мере выражены те высокие патриотические идеи и чувства, которые выдающийся зодчий переживал вместе со всем народом (о глубине и силе этих переживаний свидетельствуют и сохранившиеся высказывания Стасова как в его письмах из Италии, так и в упоминавшемся письме к Оленину).

Тема триумфа нашла свое выражение в творчестве Стасова в различных сооружениях — от триумфальных арок до храмов.

В 1813 г., получив предложение разработать проект храма Христа в Москве, Стасов рассматривает это сооружение, как памятник важнейшего события в истории русского государства и нации — победы над Наполеоном, — и сравнивает его по значению с соборами «Покрова на рву» (Василия Блаженного) и Казанским, поставленными в память побед над татарами. По его мысли храм-памятник следовало воздвигнуть на таком месте, где он «не только что был бы разителен вблизи, но и господствовал над всею Москвою, представляясь во всем величестве со всех сторон в дальнем от нее расстоянии». Храм-памятник 1812 г. должен был стать идейно-композиционным центром Москвы. Стиль храма Стасов представлял себе как «мужественную величавость».

К сожалению, проект Стасова не сохранился, и мы не имеем представления о том, как эта идея была в нем выражена.

Лучшими триумфальными сооружениями Стасова являются ворота-памятник в гор. Пушкине и Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде (ныне не существующие).

Ворота в гор. Пушкине (бывшем Царском селе) были воздвигнуты Стасовым в 1818 г. по поручению Александра I в память победы над Наполеоном. Эти ворота имеют надпись «Любезным моим сослуживцам», по которой они часто и именуются.

В этих воротах Стасов впервые в России ввел тип триумфального сооружения в виде колоннады строгого (дорического) ордера, символизирующего суровую воинскую мощь армии и мужественное сознание победы, которая отмечается не пышностью и красочностью, как то было принято в ранее сооружавшихся арках, не скульптурным или живописным рассказом, а чисто архитектурным языком, воплощающим военную славу и мощь в их наиболее мужественном и суровом архитектурном выражении. Характерно, что Стасов прибегает в данном случае к материалу, который при иной концепции образа мог бы оказаться неэстетичным, грубым — к чугуну. Однако в той суровой, спартанской концепции темы триумфа, которую выдвинул Стасов, чугун оказался наиболее подходящим материалом.

Части ворот были отлиты на Петрозаводских заводах, в специальных плавильнях, равных которым в то время не было в Европе. Современники были поражены быстротой сооружения памятника: «Сей величественный обелиск сооружен с необыкновенной скоростью,

похожей на очарование», — писал П. Свиньин; он же отдавал должное «проворству и ловкости русских работников», великолепно выполнивших трудную задачу отливки крупных частей ворот.

Простота и строгость замысла этого триумфального памятника поразительна. Восемь дорических колонн, поставленных в два ряда, несут антаблемент, украшенный триглифами и завершенный аттиком. Лишенные каких-либо атрибутов, эти колонны символизируют воинский строй, могучие усилия тысяч воинов, несущих на своих плечах героическое бремя войны. Эта идея выражена с предельным лаконизмом и убедительностью. Высокая героическая тема нашла единственное по своей простоте и силе решение.

Развитием этой же темы являются и ворота у Московской заставы. Они сооружены через 15—20 лет после царскосельского памятника (1833—1838) в честь походов русской гвардии в 1826—1831 гг.

Ворота у Московской заставы представляют собой одно из лучших созданий Стасова. Здесь та же сила выражения, то же суровое мужество воплощены в еще более величественных формах. В то же время тут появились и некоторые новые черты пышности, подчеркнутой группами завершающих арматур.

С исключительным блеском развивает Стасов тему военного триумфа в беседках у пристани с. Грузина, в ограде Преображенского собора и в других сооружениях. Мотивы копий, мечей, пушек, воинских доспехов, двуглавых орлов с мощно распростертыми крыльями — символы военного торжества Российской империи — используются Стасовым с такой силой и искусством, равных которым нет во всей истории русского зодчества. Поистине это был поэт русского военного триумфа, умевший говорить суровым языком воинских доблестей и атрибутов и поднимать их до высшего эпического звучания.

В 1813 г., проектируя храм Христа и ставя вопрос о его завершении, Стасов писал: «Повторять ли в сем прожекте сложную форму купола и сложную форму самого здания церкви Римской, повторяемую всеми народами Европы с самого ее построения, или, вырвавшись из оков предубеждения света, принять за правило простые формы древних». Эти рассуждения Стасова имеют большое принципиальное значение. Он возражает против подражания сложным и пышным формам римской архитектуры, распространившимся в Западной Европе (в частности, в триумфальных сооружениях Франции наполеоновской эпохи это подражание Риму выступает особенно ясно), и полагает, что русское зодчество должно обратиться непосредственно к самой античной, эллинской традиции, взяв из нее те черты, которые наиболее близки современным задачам отечественной архитектуры — мужественную величавость и простоту, выражавшие героические усилия эллинского народа в его борьбе за независимость. Взгляды, выраженные здесь Стасовым, претворялись им и в творческой практике. Они свидетельствуют о том, что русские зодчие, вопреки распространенному на этот счет ложному взгляду, воспринимали классическую традицию не из вторых рук, а непосредственно.

Некоторые историки архитектуры, искажая действительные факты, пытались доказать, будто творчество великих русских зодчих — Баженова, Захарова, Воронихина и других — находилось в прямой зависимости от современных им западноевропейских и в первую очередь французских образцов.

Между тем, великие русские зодчие в отношении к архитектурной традиции были вполне самостоятельными: они непосредственно воспринимали античное наследие и понимали его во многих отношениях значительно глубже, нежели их французские и немецкие современники. Достаточно сравнить работы Захарова и его французских современников, или Стасова и немецкого архитектора Шинкеля, чтобы глубина и оригинальность понимания наследия русскими зодчими выступили особенно ясно.

Уделяя значительное внимание античному наследию, русские зодчие даже в период расцвета классики не забывали о замечательных национальных традициях зодчества.

Древнерусские зодчие достигли высокого понимания ансамбля, создавая в кремлевских и монастырских комплексах шедевры планировочных и объемных композиций. Выдающихся

достижений добились древнерусские архитекторы (особенно в XVI—XVII веках) в области высотных сооружений, создав непревзойденный тип ярусной композиции. Древнерусское зодчество характеризовалось также своеобразием колористических решений. Ослепительно белые массы церквей, контрастирующие с белокаменными цоколями и уборами густые тона кирпичных стен, золотые купола, маковки и вышки соборов и теремов создавали исключительно богатые и интенсивные колористические эффекты, впоследствии использованные и развитые в произведениях Ухтомского, Растрелли, Баженова, Захарова.

Вопреки утверждениям некоторых ученых, будто древнерусская архитектурная традиция в период классики XVIII — начала XIX века не имела положительного творческого значения, и обращение к ней (например, у Баженова в Царицынском ансамбле) являлось шагом назад, можно считать установленным, что в творчестве великих русских зодчих древнерусская традиция была мощным оплодотворяющим началом.

Гениальным синтезом классики с глубоко воспринятой древнерусской традицией являются лучшие произведения А. Захарова — Адмиралтейство, Андреевский собор в Кронштадте и др. Традиционная ярусная композиция русского зодчества оживает здесь в новых формах, в мужественном и строгом языке высокой классики. В монументальных кубических объемах, прорезанных мощными арками, есть нечто перекликающееся с древнерусскими четвериками; самый тип композиции из сужающихся четвериков и восьмериков, создающий ощущение стремительного взлета ввысь, был блистательно подхвачен Захаровым вслед за Ухтомским, Растрелли и Баженовым из традиций древнерусской архитектуры. Но эта композиция завершается уже не древнерусским шатром, а петровским шпилем, который доводит мотив взлета до предельной силы его звучания. Мы не знаем, был ли Стасов прямым учеником Захарова, но несомненно одно, что в своем творчестве он примыкает к Захарову, стремится продолжить путь этого гениального зодчего и в частности его поиски синтеза строгой классики с национальной архитектурной традицией.

Эти черты с особой ясностью выступают в том замечательном ансамбле, который Стасов создал в с. Грузино.

Гру́зинский ансамбль начал создаваться в конце XVIII века. В 1801—1806 гг. по проектам архитектора Ф. Демерцова были построены в Грузине каменный дворец и собор. Работы Стасова в Грузине начинаются с 1815—1816 гг. В эти годы он создает комплекс построек на пристани реки Волхов, ставший важнейшим элементом ансамбля усадьбы. Особый интерес представляют причальные башни пристани. В этих относительно небольших сооружениях Стасов блестяще выразил присущее ему чувство монументального. Массивный цоколь и скошенные грани почти глухого основного объема создают ощущение мощного монумента, воздействующего наиболее простыми средствами: четким объемом, прямыми линиями и углами, строгой гладью стены, недекорированной массой. Но, развивая композицию дальше, Стасов находит органический переход от замкнутой тяжелой массы к пространственной свободе; он завершает башни открытыми колоннадами-беседками, повторяющими излюбленные беседки классических русских усадеб. Органичность этого перехода достигнута простым, но убедительным приемом: основание башни представляет собой совершенно глухой объем, стоящий на нем массив башни прорезан в нижней части узкими прямоугольными отверстиями, а выше широкими полуциркульными арками, которые подготовляют естественный переход к круглой открытой колоннаде. Развивая эту композицию, построенную на переходе от прямых линий к полукругу и затем кругу, Стасов следует положению, высказанному им в письме к Оленину: «Формы, составляемые из прямых линий, доказаны и признаны разительнейшими (les plus imposants), а паче равносторонние, круглые — приятнейшими для глаз».

Гру́зинские башни органически связаны с водной гладью и парковым ландшафтом. Позднее Стасов сооружает около пристани чугунные беседки, которые дают новое развитие той же темы, уже в более суровой воинственной трактовке. Стены беседок решены сквозным витражем с наложенными на него клеймами из воен-



Голубая гостиная в Екатерининском дворце в г. Пушкине



Кабинет Александра I в Екатерининском дворце в г. Пушкине

ных доспехов, схваченных кольцом. Беседки завершены глухим верхом-пьедесталом, на котором стоят орлы, поддерживающие кольцо, венчающее всю композицию. Беседки эти развивают воинственно-триумфальный мотив, решенный в неповторимой, оригинальной форме. Сочетание суровой мощи угловых устоев с орнаментальным ажуром стенок и фриза, пышная декорация в виде трофеев, чугунные орлы, несущие кольцо, — все это не имеет аналогии и говорит об изумительной фантазии зодчего. Мотив венчающих орлов с кольцом блестяще применен Стасовым также в великолепных воротах садика у холодных бань в Царском селе.

В 1812—1825 гг. Стасов строит в Грузине колокольню, также являющуюся неповторимым созданием. При некотором композиционном созвучии с колокольней Андреевской церкви и Адмиралтейской башней Захарова Стасов дает совершенно оригинальное решение. Развивая тот же мотив перехода от кубических объемов к открытой ротонде, который ранее был применен в башнях пристани, Стасов, завершает композицию шпилем в виде тонкого обелиска. Своеобразно решен нижний ярус колокольни, дорическая колоннада которого образует круговую галерею. Отношения пространства и масс понимаются зодчим, как борьба двух основных выразительных начал зодчества. Пространственная свобода круговой галереи контрастирует с суровой гладью колоннады, замыкающей это пространство; во втором этаже, где сила массы подчеркнута наиболее лаконично и мощно, введены монументальные ниши с окнами в их глубине; эти ниши представляют как бы вторжение пространства в массу стены, оттеснение массы. Наконец верхняя галерея с ее сквозными пролетами завершается монолитным обелиском; соединение открытой галереи с обелиском напоминает (конечно, не в порядке прямого сходства) переходы от открытых звонов к шатру в постройках XVI—XVII веков.

Кроме этих сооружений Стасов построил в Грузине чугунный храм (в котором стояла статуя Андрея Первозванного, работы скульптора Мартоса) и памятник Александру I (скульптор Гальберг), беседки в парке и другие сооружения. Он также перестроил купол собора, придав ему величественную, монументальную форму.

Под руководством Стасова в Грузине работал крепостной архитектор Семенов. На протяжении более двадцати лет Стасов создал в Грузине целый ансамбль, на котором лежит печать величественности и мощи, характерной для его творчества. Планировка ансамбля, до Стасова не имевшая необходимой цельности, в окончательном виде несет черты его творческого метода. Она определяется парадной аллеей, идущей от пристани к собору и отсюда, ломаясь под тупым углом, к дворцу. Этот излом, открывающий для зрителя новую точку зрения и раскрывающий дотоле скрытый от его взоров дворец, принадлежит к любимым приемам древнерусских зодчих, применявших его в монастырских и кремлевских ансамблях.

Грузинский ансамбль имел выдающееся значение. К сожалению, в настоящее время он уже не существует; в годы Великой Отечественной войны это замечательное творение Стасова и работавших под его руководством крепостных архитекторов было варварски разрушено гитлеровскими захватчиками.

Творчество Стасова еще очень слабо изучено. Поэтому ряд его произведений, вероятно, остается нам неизвестным. Круг его деятельности был очень широк. Так, например, в отчете Академии Художеств за 1835 и 1836 гг. говорится, что за эти годы Стасов осуществил следующие работы: переделал три дома и отстроил одну дачу с принадлежностями, составил проект двух церквей в русском вкусе, двух сельских домов со всеми принадлежностями и усадьбами и к ним еще шесть отдельных домиков с принадлежностями и занимался положениями по строительной части с приспособлением к климату и родам материалов. Судя по этому перечню, многих работ Стасова мы еще не знаем. Но и известные работы невозможно полностью охватить в кратком очерке.

Стасов много строил в Царском селе: он возвел здесь оранжереи, перестроил «Китайскую деревню», построил несколько частных домов, наконец, занимался внутренней отделкой комнат Марии Федоровны и Александра I в Царскосельском дворце. В этих работах он

проявил превосходное декоративное дарование и тонкий вкус. Вообще работы Стасова поражают своим разнообразием. Он работает в любом роде архитектуры — от дворца до простого утилитарного здания складского характера, — и в любую из этих работ вносит высокое понимание архитектурного искусства; умение достигать максимальной силы выражения самыми простыми и скромными средствами.

Сохранились, например, его проекты провиантских магазинов для Петербурга.

В последнее время исследованиями сотрудника Академии Архитектуры А. И. Каплун установлено, что Стасову принадлежит проект Московских провиантских складов на Крымской площади (ранее приписывавшийся Жилярди и Григорьеву). Строителем их был архитектор Шестаков, но документы показывают, что он строил склады по проекту, созданному в Петербурге. Сопоставление ряда данных позволяет считать автором этого проекта Стасова.

И в самом деле, архитектура провиантских складов, давно уже привлекавшая внимание исследователей своей высокой монументальностью, суровой поэзией мощных масс, почти недекорированных, проникнутых подлинно эпическим началом, по своему духу очень близка к Стасову. Утверждение за ним этого сооружения прибавляет к списку его работ еще одно первоклассное произведение.

Стасов был не только мастером больших монументальных произведений, его талант проявился и в созданных по его рисункам произведениях малых форм, оградах, решетках и т. д.

Уникальным, неповторимым произведением является ограда Преображенского собора. Столбы ограды сделаны из пушек, захваченных в качестве трофеев в войне с Турцией. Каждый столб решен в виде группы из трех пушек: средняя, более высокая из них, завершена орлом. Решетка между столбами решена в виде копий. Подчеркнутая строгость ритма этих копий и воинственная мощь завершенных орлом столбов из пушек создают монументальный, сильный образ, пронизанный суровой торжественностью и воинственностью.

Стасову часто приходилось работать вместе с известнейшими русскими скульпторами над сооружением монументальных памятников. Одной из лучших его работ является сооружение постаментов для памятников Кутузову и Барклаю де Толли перед Казанским собором (скульптор Б. Орловский). Монументальный куб, положенный в основу пьедестала, поднят на двухступенный цоколь и завершен плитой со строгим карнизом. Простота и строгость форм, хорошо найденные пропорции, монументальность и четкость основного объема — все это прекрасно гармонирует с героическими образами, данными Орловским.

Наконец, следует упомянуть еще об одной большой работе Стасова — завершении собора Смольного монастыря. Работы по сооружению Смольного монастыря, начатые в 1744 г., продолжались до 1757 г., когда они были прерваны из-за Семилетней войны. К моменту перерыва основное здание ансамбля — собор — было закончено вчерне; внутренние работы только начинались. До 1832 г. собор стоял недостроенным, с лесами внутри; в этом году Николай I поручил Стасову произвести необходимые наружные исправления и внутреннюю отделку, что и было выполнено в три года.

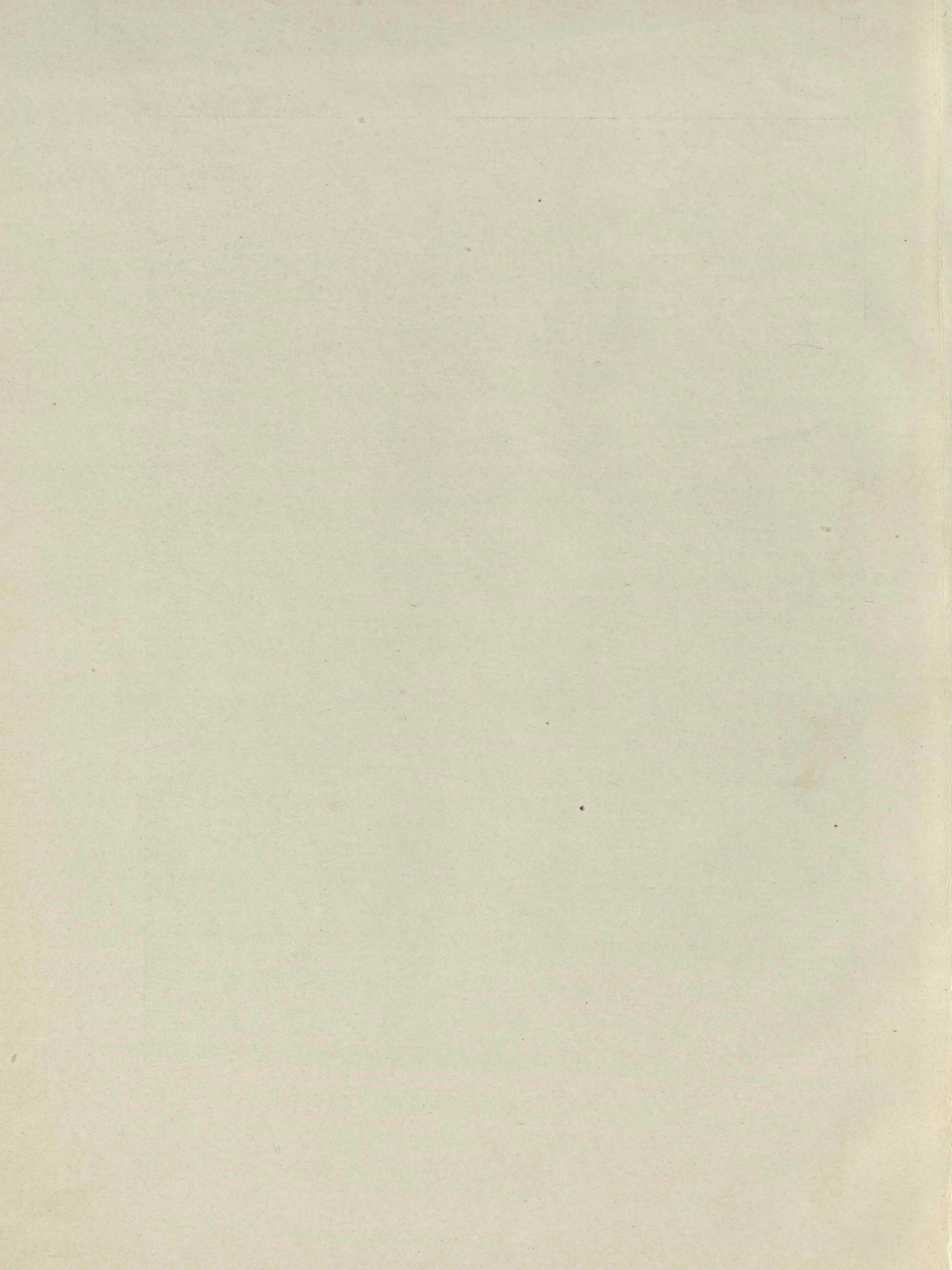
Пышный стиль русской архитектуры первой половины XVIII века был далек от суровой простоты классического стиля Стасова, но, считая уже устаревшей всю эту декоративную помпезность, Стасов, однако, стремился к тому, чтобы сохранить во внутреннем оформлении собора основные черты пластического мышления Растрелли.

По словам самого Стасова, он «изложа на исправление повреждений и защиту от климата решительные способы, могущие навсегда сделать здание прочным, представил проект, основанный на мысли: чтобы докончить внутренность собора в возможной простоте, свойственной его форме и огромности, не изменяя нисколько величавых отверстий, гордых и щеголеватых массивов, или опор; напротив, открыть в них сколько возможно более основную мысль строителя, приведением изломанных линий в прямые и уничтожением входящих и выходящих частей, с множественными от них отраслями украшений, которые, кроме чрезвычайных на них издержек, всегда уменьшая величавость



Спальня Марии Федоровны в Екатерининском дворце в г. Пушкине

5



и красоту зданий, запутывают даже основной характер и не допускают его выражаться с тою силой, которая без них естественная и пленительна для зрения в архитектурном искусстве».

Стасов решил свою задачу блестяще — его мастерству и искусству зодчего-строителя обязаны мы завершением одного из наиболее гениальных созданий Растрелли.

В. П. Стасов жил и творил в эпоху, характеризовавшуюся сложными и глубокими социальными противоречиями. Эти противоречия отражались и в его творчестве, особенно в последний период.

Дальнейшие исследования должны дать исчерпывающий анализ этих противоречий и раскрыть некоторую ограниченность творчества Стасова, проявившуюся, в частности, в его церковных постройках позднего этапа творчества (псевдонародные идеи «византизма», выраженные в архитектуре Преображенского и Троицкого собора, утяжеленность форм, неорганичность деталей и т. д.).

Нельзя забывать того, что Стасов был придворным архитектором, что, работая на протяжении многих лет по непосредственным заказам Александра I, а затем и Николая I, строя не только императорские дворцы, но и казармы, военные памятники, военные соборы и другие официальные сооружения, Стасов не мог изолироваться от крепостнической идеологии.

Давление ее стало особенно сильным после разгрома декабристов и усиления крепостнической реакции, возглавлявшейся самим Николаем I.

Стремясь задержать рост освободительных революционно-демократических идей и укрепить крепостничество, николаевская реакция прилагает усилия к тому, чтобы активизировать религию, сделать ее воинствующей опорой самодержавия. В противовес революционно-демократическому пониманию народности, николаевская реакция пытается утвердить псевдонародность, одним из основных признаков которой объявляется возвращение к византизму в церковной архитектуре.

В 1830 г., рассматривая проекты на постройку Екатерининской церкви у Калинкина моста, Николай I отклонил эти проекты и выразил желание, чтобы церкви был придан характер «ближе соответствующий духу православия». Выполнителем этих требований явился архитектор К. Тон, который, в угоду Николаю I, стал проектировать церкви в псевдовизантийском стиле, с обязательными пятью главами, грузностью форм и другими атрибутами, считавшимися признаками истинного православия.

Это направление получило название «тоновщины». «Тоновщина» стала нарицательным именем для всевозможных грубых подделок под народность, для реакционного византизма и псевдонациональности. «В начале 30-х годов, — говорит В. В. Стасов, — сильно была у нас в ходу идея о «национальности», и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта «национальность» была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как «национальный гимн» Львова и «национальные церкви» Тона».

В своих поздних церковных постройках В. П. Стасов также отдал известную дань «византизму» и псевдонародности. Разумеется, никоим образом нельзя сравнивать беспринципного Тона с последовательным и высокоталантливым Стасовым. Церкви, построенные Стасовым, свидетельствуют о высоком мастерстве, об искренних и глубоких исканиях монументального образа. Но ложность самой идеи возврата вспять к «византизму» вносила в эти сооружения элементы эклектичности. Утяжеленность и искусственность сочетания классических портиков с грузными «византийскими» куполами, неорганичность деталей — все это признаки не силы, а слабости. Насколько цельными и ясными представляются в сравнении с этим «византизмом» произведения предшествующего периода и в частности колокольня Грузина!

Но самое важное сейчас заключается в том, чтобы осознать тот огромный положительный вклад в нашу национальную архитектуру, кото-

рый сделал своими замечательными произведениями В. П. Стасов.

Творчество Стасова продолжает традиции русской классики Баженова, Казакова, Захарова. В то же время Стасов внес свой самостоятельный вклад в развитие русского зодчества.

В период расцвета его творчества ведущей является тема патриотического подъема и триумфа, тема национального торжества после Отечественной войны 1812 г. В это время создаются такие замечательные произведения, как казармы Павловского полка, ансамбль «Грузино», ворота «Любезным моим сослуживцам» и другие, вплоть до Триумфальных ворот у Московской заставы.

Тема национального военного триумфа выражена Стасовым с огромной силой, и это и есть то новое, что он внес в русскую архитектуру начала XIX века.

В своих воспоминаниях сын зодчего В. В. Стасов говорит о том, что под суровой внешностью его отец скрывал благородное и отзывчивое сердце, что он до конца дней сохранял любовь к труду и знанию, верность высоким идеалам служения народу и обществу.

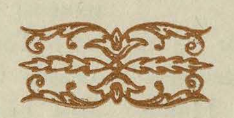
«Его жизненные правила, его энергия добра, неподкупной ничем честности, его великодушие и доброжелательность ко всем были несравненны. Но самое важное и самое главное были у него те слова, которые мы всего чаще слыхали из его уст: «Человек достоин этого имени только тогда, когда он себе и другим полезен».

В. П. Стасов является последним выдающимся представителем русской классической архитектуры, расцветшей во второй половине XVIII и начале XIX веков.

В своих лучших произведениях он достойно продолжает великие гуманистические идеи русского классического зодчества, прославляет свой народ и приумножает славу нашего национального гения. Именно эти черты делают творчество В. П. Стасова близким социалистической эпохе.

Изучение и творческое развитие лучших национальных традиций в области зодчества — один из важных источников социалистической архитектуры. Партия неоднократно указывала на огромное значение для советского искусства великих традиций русской классики.

Одним из славных представителей этих традиций является В. П. Стасов. В изучении его произведений советские зодчие могут почерпнуть много важного и ценного для своей творческой работы.





РАБОТЫ В ЛЕНИНГРАДЕ



*

В. И. Пилявский

Кандидат архитектуры

Большой период творческой жизни выдающегося русского зодчего В. П. Стасова протекал в Петербурге, куда он приехал в 1808 г., возвратившись в Россию из командировки в чужие края.

В это время в Петербурге еще работали крупнейшие зодчие: А. Захаров, А. Воронихин, Д. Кваренги; естественно, что Стасов, будучи сравнительно молодым архитектором, да еще в связи с командировкой за границу более чем на 6 лет оторвавшись от русской действительности, был мало известным человеком и не мог рассчитывать сразу на такое же положение в столице, какое занимали названные зодчие.

Почти за 40 лет напряженной творческой жизни в столице В. П. Стасов создал много высокохудожественных произведений архитектуры, причем он творил не только для Петербурга, но и для городов русской провинции.

В своем «списке о службе», составленном в 1827 г., Стасов писал, что он «. . . составлял и составляет чертежи и прочее для обеих столиц и всех городов в России для казенных и публичных зданий с января 1810 года» [1], будучи членом специально учрежденного комитета. Но главное внимание зодчий уделяет многочисленным работам в Петербурге и его ближайших окрестностях. Стасов выдвигается очень быстро. В 1811 г. он уже становится известным, так как успешно заканчивает постройку Царскосельского лицея и выставляет свой проект «Памятник воинам, погибшим на полях сражения под Полтавой». Мысль об этом сооружении возникла у Стасова в связи со 100-летием славной победы русского оружия.

С 1811 г. он действительный член Российской Академии трех знатнейших искусств. Быстрому выдвижению Стасова весьма способствовали его высокое профессиональное мастерство и идейность его творчества.

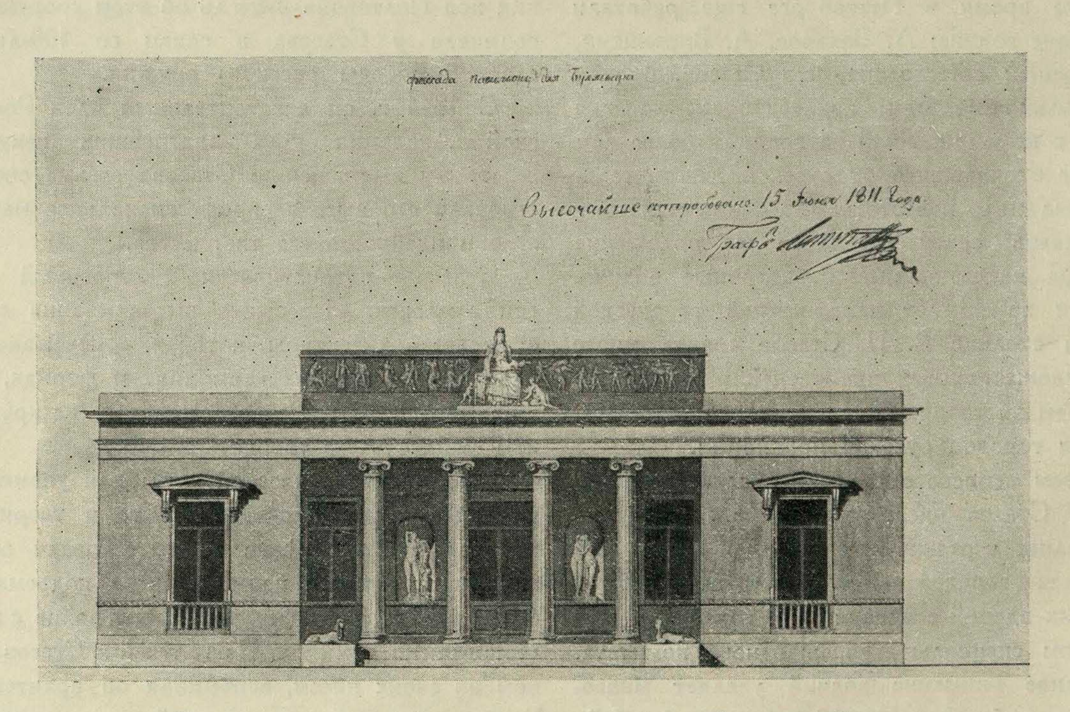
Стасов — патриотически настроенный русский человек. Известные высказывания его о существе архитектуры, которая, основываясь на классически простых гармониях и формах, должна отражать дух своего народа, раскрывают нам сущность его творческих поисков.

Выбор патриотической темы для упомянутого выше академического проекта и творческая направленность Стасова соответствовали общей атмосфере глубоко национального подъема русского народа, отстоявшего родину в войне с наполеоновскими армиями. И не случайно Стасов в одном из своих писем, вспоминая об архитектуре Греции, подчеркивает ее идейную зависимость

Фасадъ и планъ по проекту дома для жительства Священно- и Церковно- служителей всей гвардіи Собора Спаса Преображенія Господня, 1833го года.

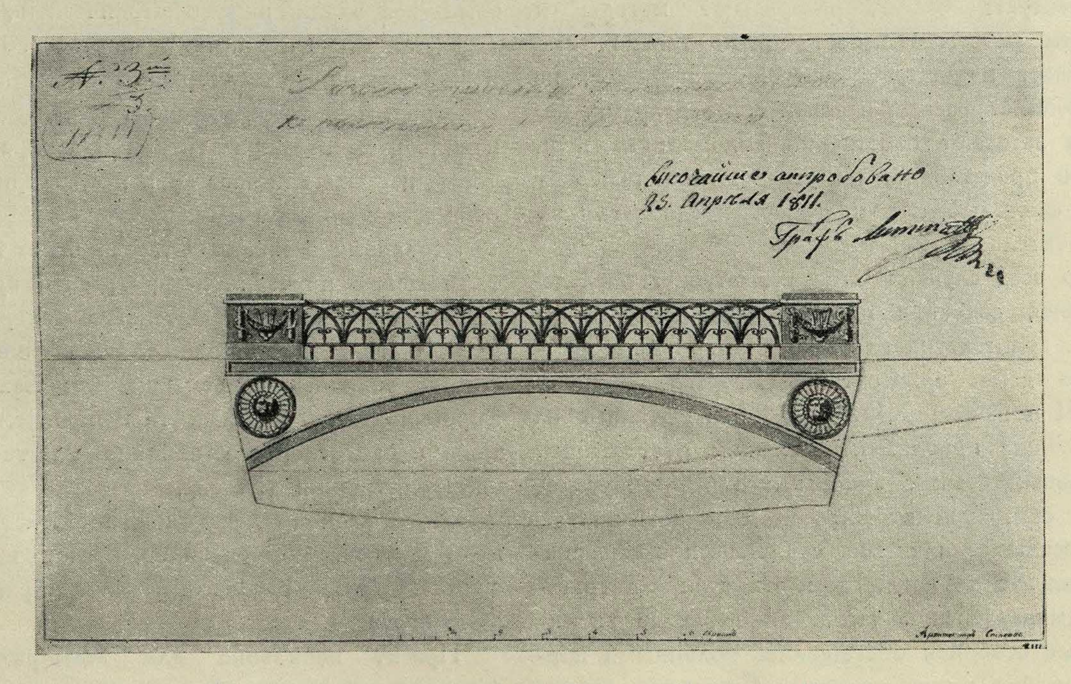
Оригиналъ за № 503 изъ Инженернаго Департамента препровожденъ въ Департаментъ Военныхъ поселеній.

Дом «для священно- и церковнослужителей всей гвардии собора Спаса Преображения». 1833 г. Фасад и генеральный план. С чертежа из атласа Майера



Проект павильона на бульваре у Адмиралтейства. С чертежа Стасова

Оранжерея и лицей в гор. Пушкине. С литографии XIX века



Проект моста для парка в гор. Пушкине. С чертежа Стасова

и связь с освободительной войной греков в V веке до н. э., проводя прямую аналогию с послевоенным периодом строительства в России.

Как мы увидим далее, глубоко идейное содержание произведений Стасова вылилось в яркие национальные формы на основе классической русской архитектуры. Стасов вместе с К. Росси завершает блестящую эпоху высокого русского классицизма.

Стасов явился выразителем и певцом мужества, героизма и величия русского народа.

ПЕРВЫЕ ПЕТЕРБУРГСКИЕ РАБОТЫ СТАСОВА

Практическая деятельность В. П. Стасова в Петербурге началась в 1810 г. с инспекторской работы при военном генерал-губернаторе по наблюдению за переделкой фасадов, «чтоб строения производились сообразно оным» [2]. С самого начала своей деятельности в Петербурге В. П. Стасов выступает с рядом проектных предложений по перестройке, постройке и окраске частных строений. Несколько проектов, хранящихся в собрании музея Академии архитектуры СССР, раскрывают методы и объемы работы Стасова. Он не только устанавливает и диктует цвет окраски домов, но и исполняет фасады в связи с переделками, которые затевают собственники домов; наконец, Стасов представляет на утверждение губернатору свои проекты построек, предполагаемых к строительству.

Во всех случаях Стасов выступает последовательно, сохраняя цельность обычного в то время архитектурного образа петербугского частного дома, архитектура которого в конце XVIII и начале XIX веков основывалась на простейших приемах оформления: рустованный цокольный этаж с арочными или прямоугольными окнами и второй-третий этажи, иногда украшенные типичными сандриками над окнами, как это сделано в доме Сироткина в третьей адмиралтейской части. Лишь более значительные особняки обогащались колонными портиками, что запроектировано Стасовым, например, для дома Бергина в первой адмиралтейской части.

Следует отметить, что уже в это время у Стасова складываются приемы, которые впоследствии получат свое совершенное разрешение; например, лоджия с дорическими колоннами в служебной постройке вдовы матроса Ивана Муравьева на 10-й линии Васильевского острова или западающая арка для арочного же окна, исполненная Стасовым в доме Головкина в Московской части. Трудная задача стилистической унификации частновладельческой застройки Петербурга заставила Стасова твердо проводить свои творческие взгляды при решении различных композиций домов или варьировании мотивов оформления, а также при выискивании пропорции архитектурных форм. Упоминавшиеся проекты датированы 1810—1815 гг. К этому ряду работ следует отнести и дом для служащих Преображенского собора, так как он принципиально не отличается от многих домов этого периода, несмотря на то, что исполнен много позднее.

Крупной работой, способствовавшей выдвижению Стасова, явилась перестройка Царскосельского лицея, законченная в 1811 г. Кроме того, в эти же годы Стасов строит флигели комплекса зданий римско-католической Духовной Академии на 1-й линии Васильевского острова в виде замкнутого дворового ансамбля, перестроенного в последующие годы, проектирует павильон на Адмиралтейском бульваре и некоторые парковые композиции, как, например, мостик для Царского села.

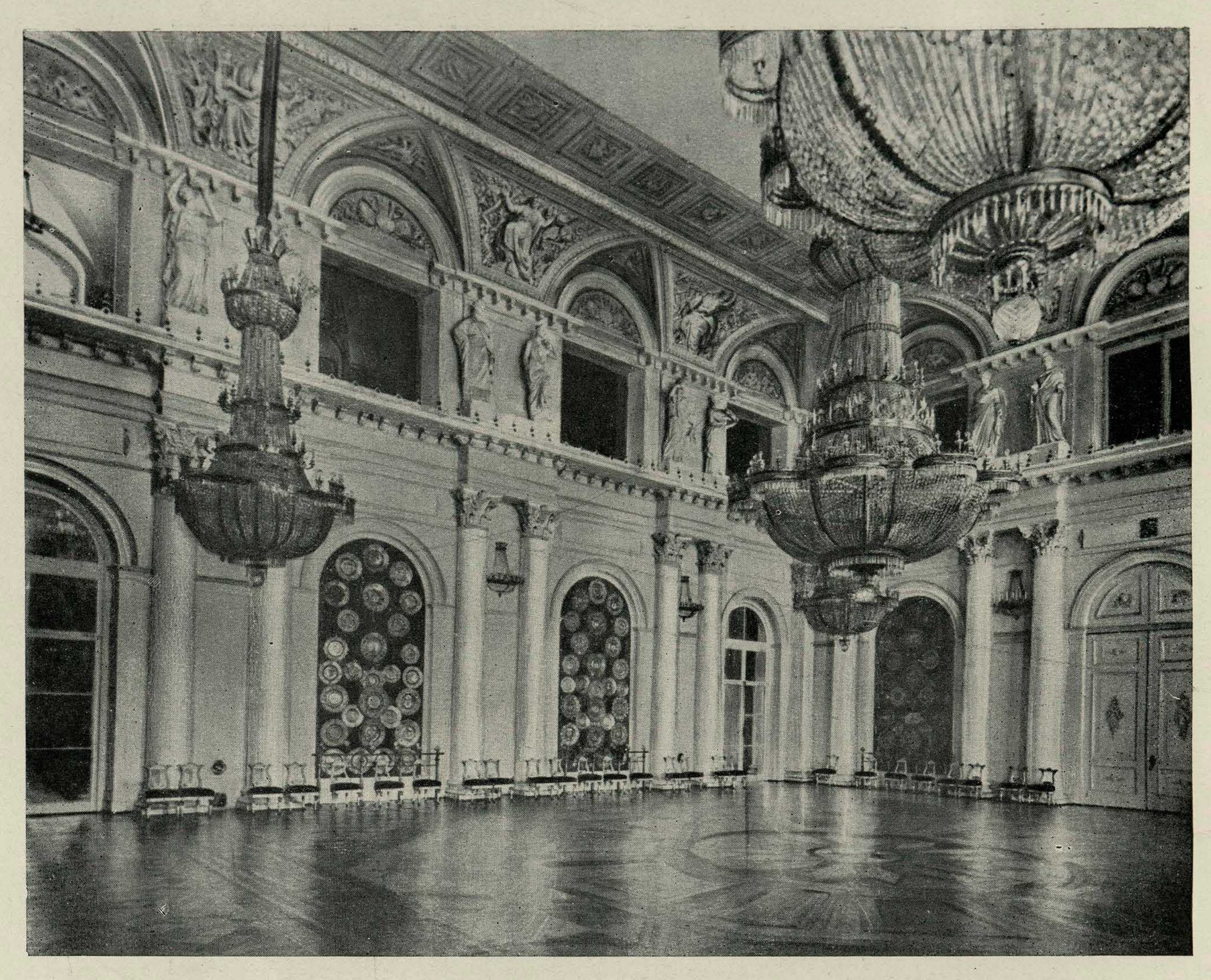
Это время в жизни Стасова было периодом тщательного изучения петербургской архитектуры. Строящееся Адмиралтейство Захарова привлекает его особое внимание. Он сближается со своими великими современниками: Захаровым, Воронихиным, Кваренги. Мы являемся свидетелями благотворного влияния их творчества на произведения Стасова.

Этот период деятельности Стасова еще мало изучен, но, очевидно, именно в это время Стасов глубоко познает архитектуру Петербурга.

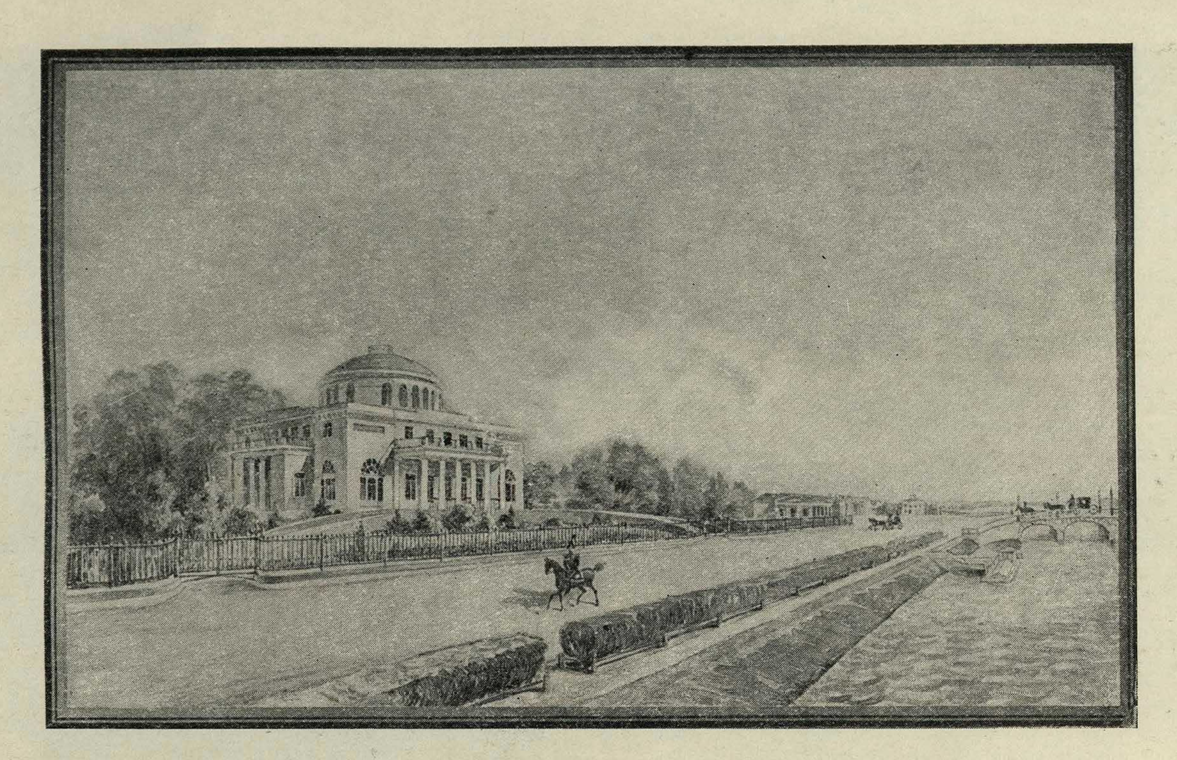
Проект павильона для Адмиралтейского бульвара не отличается оригинальностью и не



Аванзал в Зимнем дворце



Концертный зал в Зимнем дворце



Дача Ольденбургского на Каменном острове. С акварели XIX века

характерен для Стасова. В этом проекте изобличает автора лишь прием лоджии за колоннами, который варьируется и повторяется в дальнейшем Стасовым многократно. Очевидно, соседство Адмиралтейства заставило Стасова дать подчиненную композицию, в которой некоторый налет робости искупается высоким исполнительским мастерством.

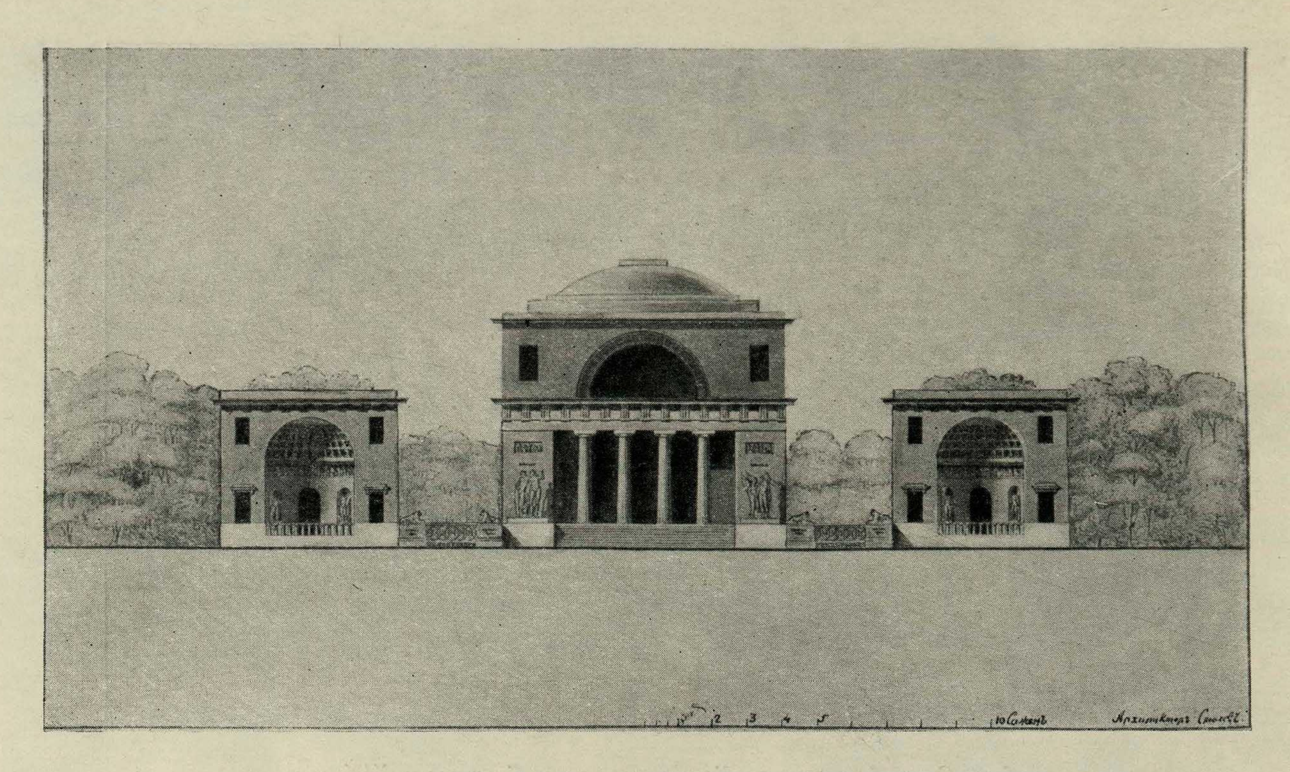
Наряду с этим мостик для парка в Царском селе, также спроектированный в 1811 г., решен свободно, с оригинально придуманной металлической решеткой. Интересно отметить, что подобный рисунок решетки — излюбленный орнаментальный мотив Стасова, который он, чуть видоизменяя, повторяет и в садовой решетке в с. Грузине и в балюстраде обходных хор придворных конюшен.

Прежде чем перейти к монументальным произведениям В. П. Стасова, остановим свое внимание на двух частных постройках — дачных особняках, из которых один существует до сих пор и сохранил название своего последнего владельца — принца Ольденбургского.

ПОСТРОЙКИ ЧАСТНОВЛАДЕЛЬЧЕСКИХ ДАЧ

На Каменном острове, слева от моста, ведущего на остров с проспекта имени Кирова, из-за деревьев виднеется купольное здание. При рассмотрении вблизи оно поражает уверенностью композиции в целом, совершенством пропорций и хорошей прорисовкой деталей. Несмотря на то, что здание, не исключая скульптур, выполнено в дереве, от него веет монументальностью и силой. По последним архивным данным было установлено, что в 30-х годах XIX века Стасов перестраивал здесь уже существовавшее старое строение.

Другая дача была построена Стасовым несколько раньше — в начале 20-х годов XIX века для графини Миних также на Каменном острове. Она снесена в начале XX века. Теперь удалось обнаружить, в дополнение к ранее выставленному в свое время на Исторической выставке [3] и опубликованному фасаду, гене-



Проект дачи Миних на Каменном острове. Фасад

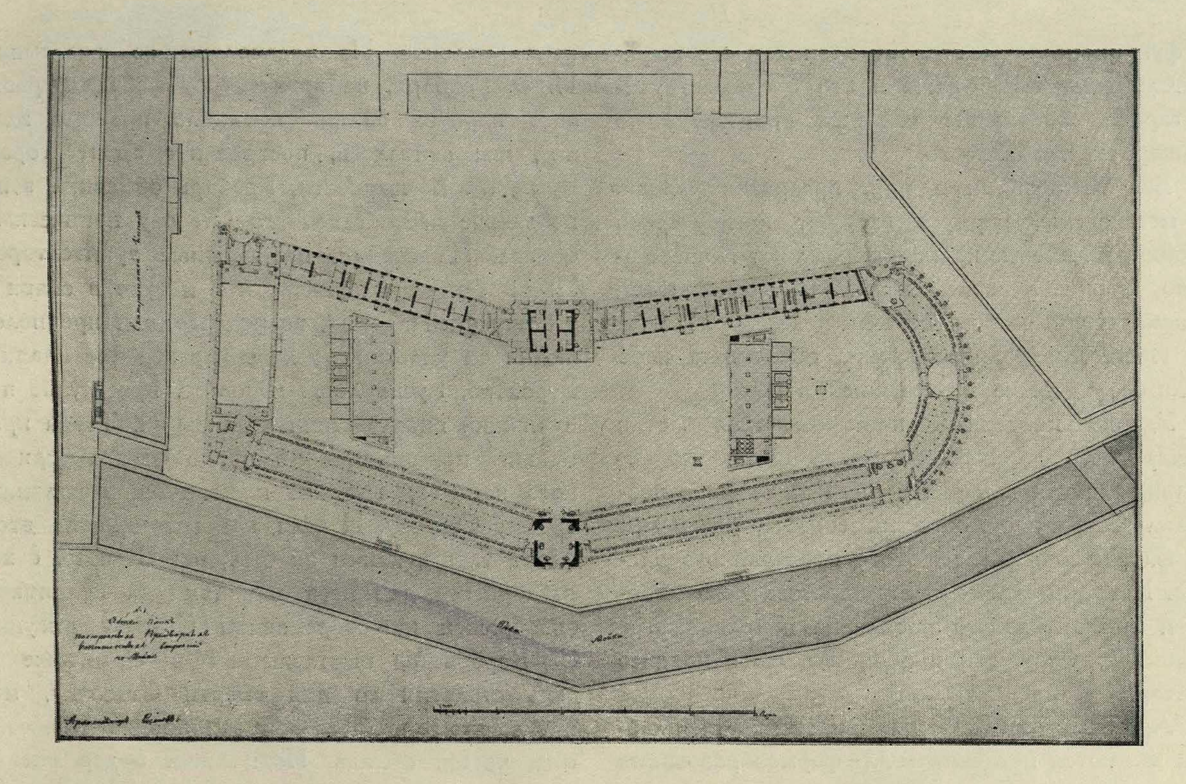
ральный план усадьбы с планами зданий и чертеж набережной и спуска к воде у дачи [4]. Чертежи позволяют представить себе полностью весь ансамбль дачи, представляющей в архитектурном отношении удивительно цельную композицию.

Колонные небольшие фасады образуют каре, открытое к Невке. Вся группа построек ориентирована на реку, к которой был обращен главный фасад дачи [5]. Берег Невки был обработан деревянной балюстрадой, прорезанной лестницей-пристанью, за которой раскрывался прекрасный по пропорциям дорический дворик. Только главное здание в глубине двора было выше других построек, что достигнуто при помощи излюбленного Стасовым аттикового этажа и купола. Торцы боковых павильонов, обращенные к Неве, представлены в виде открытых ротонд с кессонированными полукуполами и скульптурными фризами. Дорические колоннады их дворовых фасадов, как и колоннада главного купольного здания, решены в очень типичной для Стасова манере: колонны между крайними пилонами поставлены на темном фоне глубоких лоджий, и светотень еще более усиливает декоративный эффект архитектуры.

Архитектура усадьбы с ее лоджиями, открытыми колоннадами, несомненно, не была рассчитана на суровый северный климат. Как будто неожиданная прихоть зодчего породила эту удивительную архитектуру, мало приспособленную к потребностям быта. Не явилось ли это одной из главных причин того, что усадьба так мало просуществовала?

С принципом композиции и членения главного объема дачи Миних мы столкнемся еще раз в постройке придворных конюшен.

В первые годы работы в Петербурге Стасов исполнил еще проект дома, существующего и поныне в перестроенном виде. Это бывш. дом Шишмаревой на углу Фонтанки и Пролетарского переулка, позднее сильно измененный, но сохранивший старые интерьеры.



План конюшен. С чертежа Стасова

В 1814 г. Стасов пристраивает портик Покровской церкви в Коломне и заставу около нее оформляет часовнями и оградой. Этот ансамбль сейчас не существует, и чертежей его пока не обнаружено [6].

ЗДАНИЯ ПРИДВОРНЫХ КОНЮШЕН И ПАВЛОВСКИХ КАЗАРМ

В 1816 г. В. П. Стасов «за отличные познания» был пожалован в 6-й класс архитекторов. Это признание раскрывает Стасову шире творческое поприще, и действительно, спустя менее чем полгода Стасову поручается все дворцовое строительство в Петербурге и в его окрестностях, а также дается специальное задание по постройке новых придворных конюшен и казарм.

К этому времени Стасов уже является членом различных комитетов: Комитета общественного призрения (по строительной части), Комитета по перестройке частных домов Петербурга и Ораниенбаума, Комитета для строений и гидравлических работ. Несмотря на перегруженность работой, Стасов всегда успешно справляется со всеми поручениями, неизменно получая награды и одобрения.

Две наиболее значительные постройки этого периода — придворные конюшни и казармы на Марсовом поле — заслуживают самого пристального изучения, как прекрасные примеры большого мастерства в решении труднейших реконструктивных задач, а также искусства создания высокохудожественных правдивых архитектурных образов.

При проектировании и постройке и того и другого здания Стасов был связан существовавшими на этих местах сооружениями. Так, царские конюшни возникли здесь еще при Петре Великом. Очень может быть, что эти старые корпуса в своей основе просуществовали до момента коренной переделки их В. П. Стасовым. Он одинаково мастерски разрешил

и функциональную сторону здания и его выразительность, сумев даже в это предельно утилитарное сооружение вложить архитектурную мажорную тональность.

Вся композиция здания прекрасно увязана с местностью, корпуса следуют изгибу реки Мойки, и лицевые крылья обрамляют Конюшенную площадь, отвечающую и практической и архитектурно-планировочной целесообразности.

Периметральная застройка обеспечила необходимые большие внутренние дворы.

Удачно найденный повторяющийся мотив квадратного дорического павильона с полукупольной нишей и парой колонн на ее фоне позволил Стасову органически связать различные по выражению фасады этого пространного здания. Повидимому, композиция этого лаконичного и выразительного павильона понравилась и самому Стасову, так как он несколько позднее повторил ее на даче Миних.

Архитектурные формы и членения павильонов являются источником для формообразования всех фасадов, в которых детали архитектуры павильонов повторяются в разных вариантах.

Павильоны фланкируют официальные, деловые, образующие площадь фасады крыльев, за стенами которых скрываются служебные помещения и квартиры обслуживающего персонала конюшен. Дорическая колоннада, идущая в сторону Мойки, как бы продолжает ритм и пропорции павильонного ордера. Она создает эффектное полукружие, замкнутое теми же павильонами.

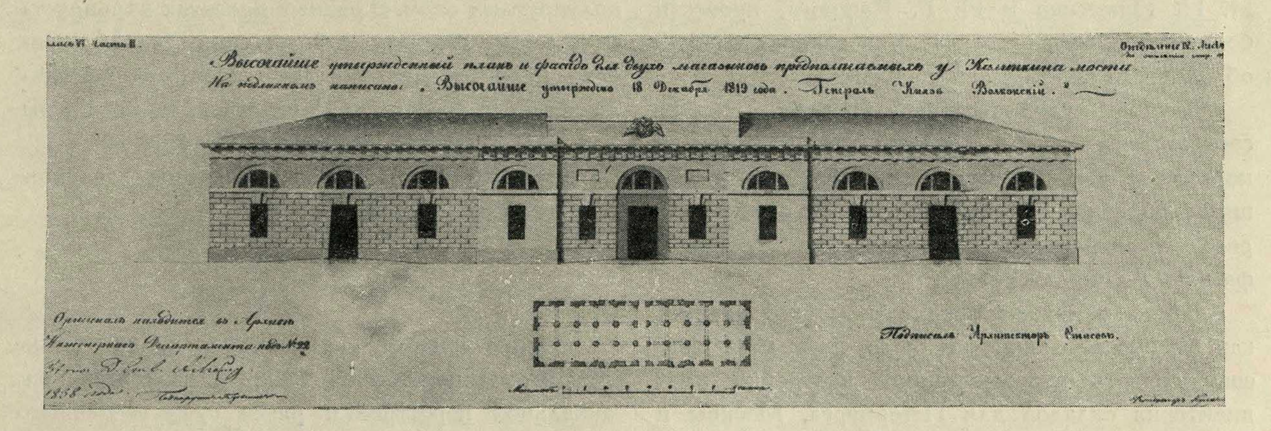
Подобный прием своеобразного «периптера» применен Стасовым в мало известной, но интересной постройке в Ленинграде — Ямском рынке — гостинодворского типа здании, в котором аркады заменены колоннами по всему периметру рынка. Наконец, в изломанном фасаде конюшен по реке Мойке Стасовым использован мотив арки, как бы позаимствованный из аттикового этажа павильона. Арки — полуциркульные окна — ритмично повторены на всем протяжении этого фасада.

Особенно значительно, в более торжественном характере исполнен бывш. церковный корпус, доминирующий в композиции. Весь главный фасад здания воспринимается вместе с ним как нечто цельное. По предположению академика И. Э. Грабаря, на архитектуру фасада церковного корпуса сильно повлияло прежнее здание, как считалось, построенное архитектором Руска [7]. В частности, Грабарь объяснял этим появление несвойственного Стасову ионического ордера. Изыскания, проведенные архитектором И. Г. Капцюг в архивах и в натуре в связи с реставрацией здания, не подтвердили предположения об участии Руска в перестройке здания. Вероятно, Руска лишь исполнил проект, не получивший впоследствии реализации. Тогда правильнее приписать композицию фасада церковного корпуса, а также и ионические колонны самому Стасову. И если мы восстановим этот фасад таким, каким он был при Стасове, с характерными для него лоджиями за колоннами (изображен на современном Стасову рисунке С. Воробьева, выставленном в Эрмитаже в день столетия со дня смерти Стасова), мы почувствуем полное композиционное единство всех частей фасада. Ионический ордер оказывается совершенно оправданным, как подчеркивающий особое значение церковного корпуса, снабженного, кстати говоря, и широким куполом и прямоугольными барельефами Демут-Малиновского.

Стасов очень рационально решил функциональную сторону здания. Он отделил стойла от стен сквозными коридорами, со стороны которых было удобно выдавать корм и поило лошадям. Балкон над коридором, на уровне которого расположены полуциркульные окна, освещающие залы, создавал идеальные условия для присмотра и наблюдения за лошадьми. В павильонах между конюшенными залами Стасов предполагал изоляторы, залы для осмотра лошадей.

Постройка здания длилась с 1817 по 1823 гг. К сожалению, крупные переделки здания в конце XIX века очень исказили его облик. Архитектор Гросс постарался большей части здания придать «модный» для того времени вид, измельченный рустовкой, оснащенный безвкусным скульптурным декором (головы лошадей в медальонах). Были застроены почти все, в том числе и центральная, лоджии, уничтожены открытые полукупола, перепланированы помещения. Здание утратило стиль

Проект магазина на 35 000 кулей в СПБ. С чертежа из атласа Майера



Проект магазина у Калинкина моста в СПБ



Вид Марсова поля в середине XIX века с Павловскими казармами

русской архитектуры первой половины XIX века. И лишъ теперь, в условиях социалистического строительства, оказалось возможным, по реставрационному проекту архитекторов Н. П. Никитина и И. Г. Капцюга, провести большие работы, воссоздающие первоначальный облик этого первоклассного здания [8].

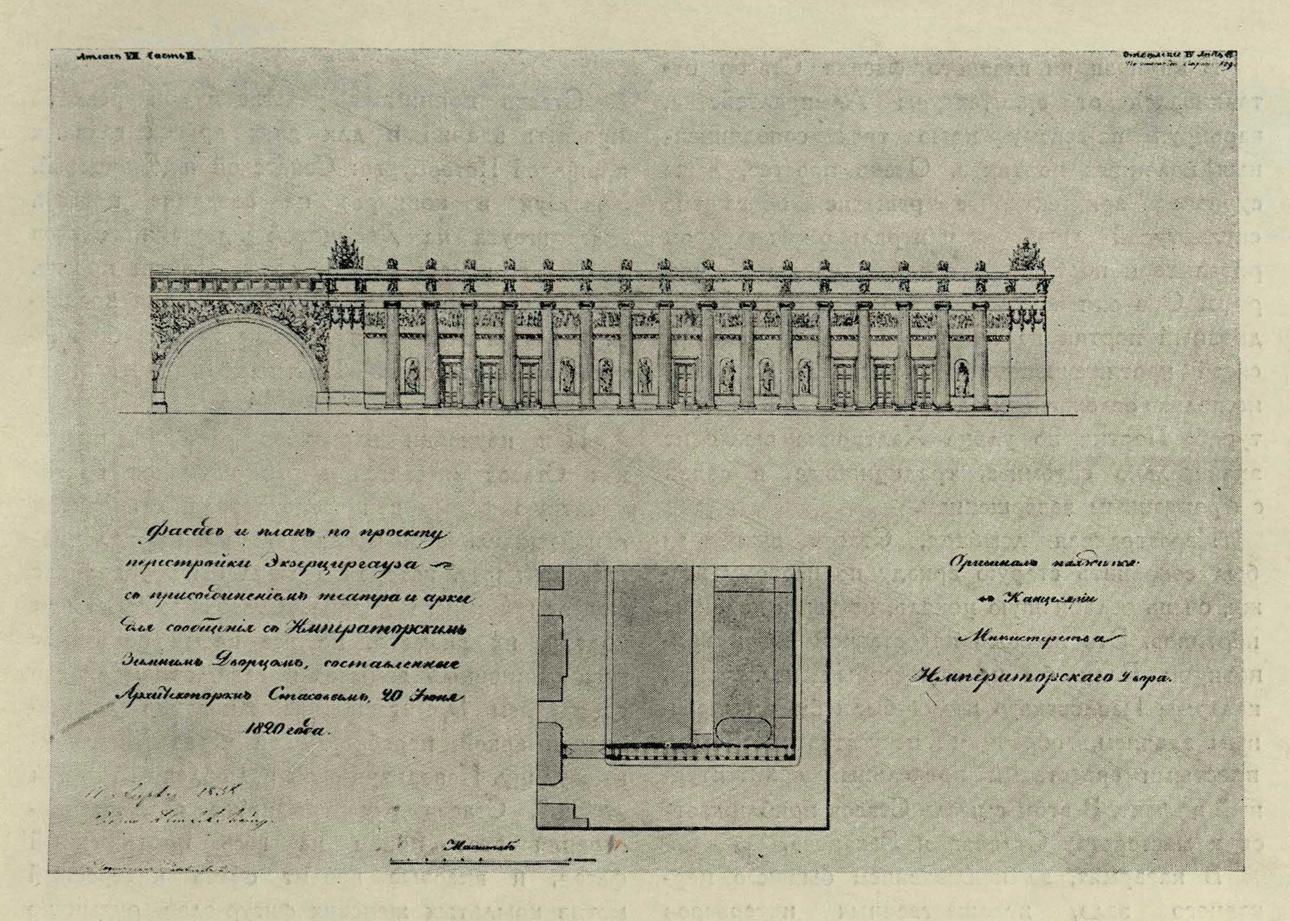
Высокий художественный уровень и полное соответствие образа здания его содержанию позволяют сопоставить это произведение с лучшими образцами утилитарных построек Захарова (провиантские магазины и дворовые фасады Адмиралтейства).

Забота о художественности любого здания, как бы оно прозаично ни было, позволила Стасову создать художественные постройки провиантских складов для Петербурга, Москвы и Риги, а также оранжерей в гор. Пушкине. В петербургских складах («магазейн на 35 000 кулей»), существующих до сих пор на Обводном канале в Ленинграде, архитектура основана на пропорциях и ритме повторяющихся прямоугольных и полукруглых окон. В разных проектах варьируется характер штукатурной рустовки стен. Московские провиантские склады, ранее приписывавшиеся то Жилярди, то Григорьеву, по новейшим данным, являются созданием Стасова.

Это исключительное произведение заслуживает особого внимания.

* * *

Здание казарм Павловского полка (ныне Ленэнерго) появляется также в результате радикальной перестройки ранее существовавшего здания ломбарда, в свою очередь, скомпонован-



Проект экзерцигауза. Фасад. С чертежа из атласа Майера

ного во второй половине XVIII века из трех домов более ранней постройки. Трехэтажное здание ломбарда было обращено своим главным фасадом на бывш. Миллионную улицу, теперь улицу Халтурина.

В момент перестройки здания Стасовым, т. е. в 1817—1818 гг., Марсово поле приобретает большое значение. Здесь устанавливается памятник Суворову. К. И. Росси начинает работы по созданию ансамбля Михайловского дворца, повлиявшего на формирование Марсова поля. Таким образом, здесь одновременно работают и Стасов и Росси, возглавляющие недавно созданный Комитет для строений и гидравлических работ, в котором, по словам мемуариста того времени Вигеля, «план всякого снова строящегося домика на Песках или на Петербургской стороне, представленный рассмотрению, подвергался строгим правилам архитектуры» [9].

Таким образом, вопрос формирования одной из центральных площадей города не мог не волновать обоих архитекторов. Стасов принимает решение ориентировать новое здание казарм на площадь и создать величественный и торжественный фасад, который должен был отвечать фасаду Михайловского дворца Росси. Эту мысль подкрепляло еще и то, что лейб-гвардии Павловский полк был одним из наиболее отличившихся в Отечественной войне 1812 г., и постройка казарм для него являлась своеобразным награждением полка за его воинскую доблесть. Эти обстоятельства полностью раскрывают и обосновывают творческий замысел Стасова, с блеском воплощенный в парадных и звучных фасадах казарм.

В композиции главного фасада Стасов отталкивался от архитектуры Адмиралтейства, варьируя по-своему идею трех соподчиненных колонных портиков. Очень простое, даже суровое архитектурное решение обогащено скульптурой лишь в центральном колонном ризалите и портике со стороны улицы Халтурина. Оба они композиционно различны. Грандиозный портик на Марсовом поле выделен и своей протяженностью и необычайно богатым, несколько осложненным аттиком с сочной скульптурой. Портик по улице Халтурина выглядит значительно скромнее, традиционнее в связи с фронтонным завершением.

Перестраивая ломбард, Стасов вынужден был сохранить старую аркаду по первому этажу, очень ослабившую цоколь, несущий колонны портиков. Это явилось недостатком новой композиции. Если бы не отмеченный недостаток, казармы Павловского полка были бы безупречным зданием, образцом искусства создавать простыми средствами предельный архитектурный эффект. В этом смысле Стасов приближается к мастерству Старова и Захарова.

В казармах, за исключением бывшего церковного зала, художественных интерьеров быть не могло. Церковный же зал, удачно превращенный после революции архитектором О. Р. Мунцем в клубный, сохранил свою строгую архитектуру до сих пор. Стасов, по существу, завершил формирование ансамбля Марсова поля, в котором сочетаются без противоречий здания XVIII века, образующие фронт застройки со стороны Невы, и сооружения XIX века с основным зданием казарм Павловского полка. Две другие стороны площади ограждены зелеными массивами Летнего и Михайловского садов.

После Великой Октябрьской социалистической революции Марсово поле было превращено в партерный парк, что чрезвычайно повысило художественные достоинства ансамбля. Выиграло от этого и здание казарм Павловского полка, которое теперь окружено зеленым поясом кустарников и лип, закрывающих цокольные этажи и тем самым маскирующих недостаток архитектуры здания и подчеркивающих еще более его парадность.

* * *

Стасов принимает участие в конкурсах на проекты зданий и для двух других главных площадей Петербурга: Сенатской и Дворцовой. Участвуя в конкурсе на создание проекта экзерцигауза на Дворцовой площади, Стасов в 1827 г. подает весьма своеобразный проект. Сейчас чертежи этого проекта Стасова хранятся в Музее Академии Художеств и в библиотеке ленинградского Инженерно-строительного института.

При изучении вариантов решения видно, как Стасов пытается найти наиболее благоприятную форму концертного зала, становится ясной модульность предполагаемой им колоннады для карет, которая должна быть увязана с модулем Зимнего дворца. Стасов меняет шаг колонн, их диаметр, но все время сохраняет композиционный замысел фасада, связывая его со зданием Эрмитажа необыкновенно декоративной аркой, переброшенной через Миллионную улицу. Используя свой излюбленный прием лоджий, Стасов гипертрофирует его, распространяя этот прием на весь протяженный фасад, и впервые вводит очень интересный мотив крылатых женских фигур-слав, ритмично поставленных во фризе ордера. Вторично Стасов реализует этот мотив в московских Триумфальных воротах, где крылатые фигуры заменяют собой триглифы дорической колоннады. Проект экзерцигауза Стасова не был осуществлен, и на месте старого здания в 1840 г. появилось здание штаба, исполненное по проекту А. Брюллова.

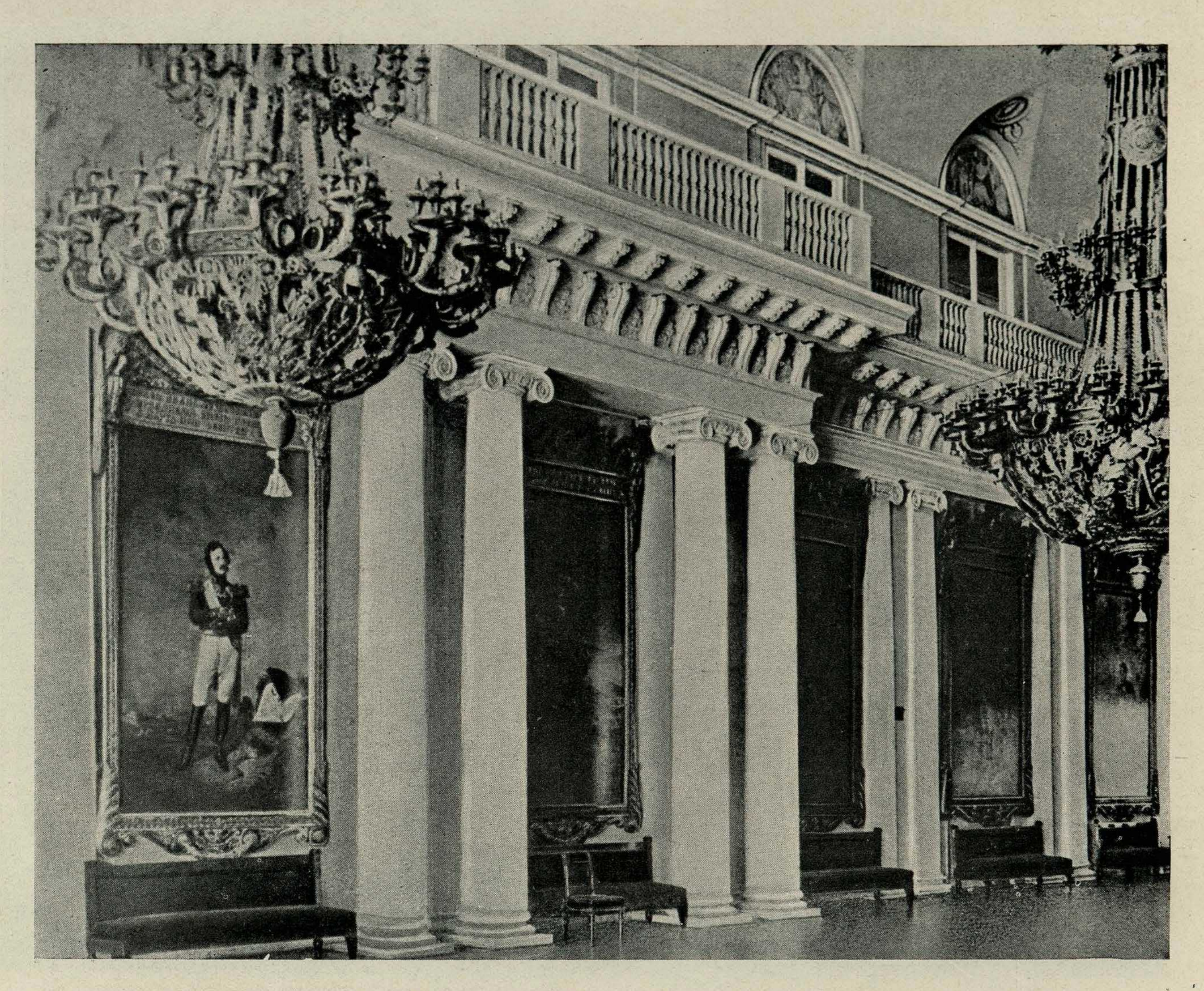
РАБОТЫ СТАСОВА В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ И СМОЛЬНОМ

Работа Стасова в Зимнем дворце начинается в 1817 г., когда ему поручают наблюдение за всем дворцовым строительством. В 1818 г. он уже приспособляет для тех или иных нужд некоторые помещения дворца, решает вопросы смены перекрытий, например, в квартире за Эрмитажным театром и т. д.

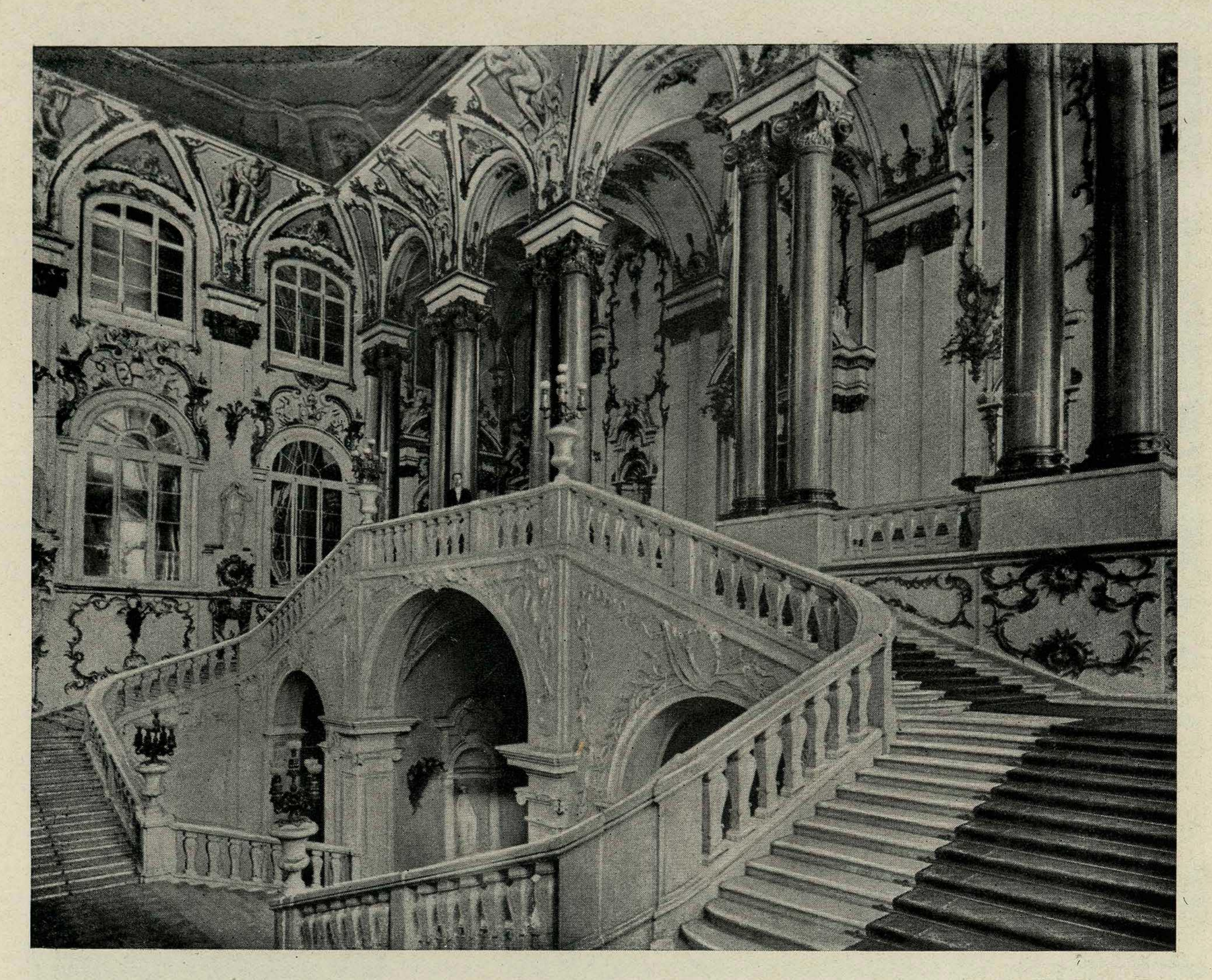
Во время грандиозных по объему и необычайно форсированных работ по восстановлению



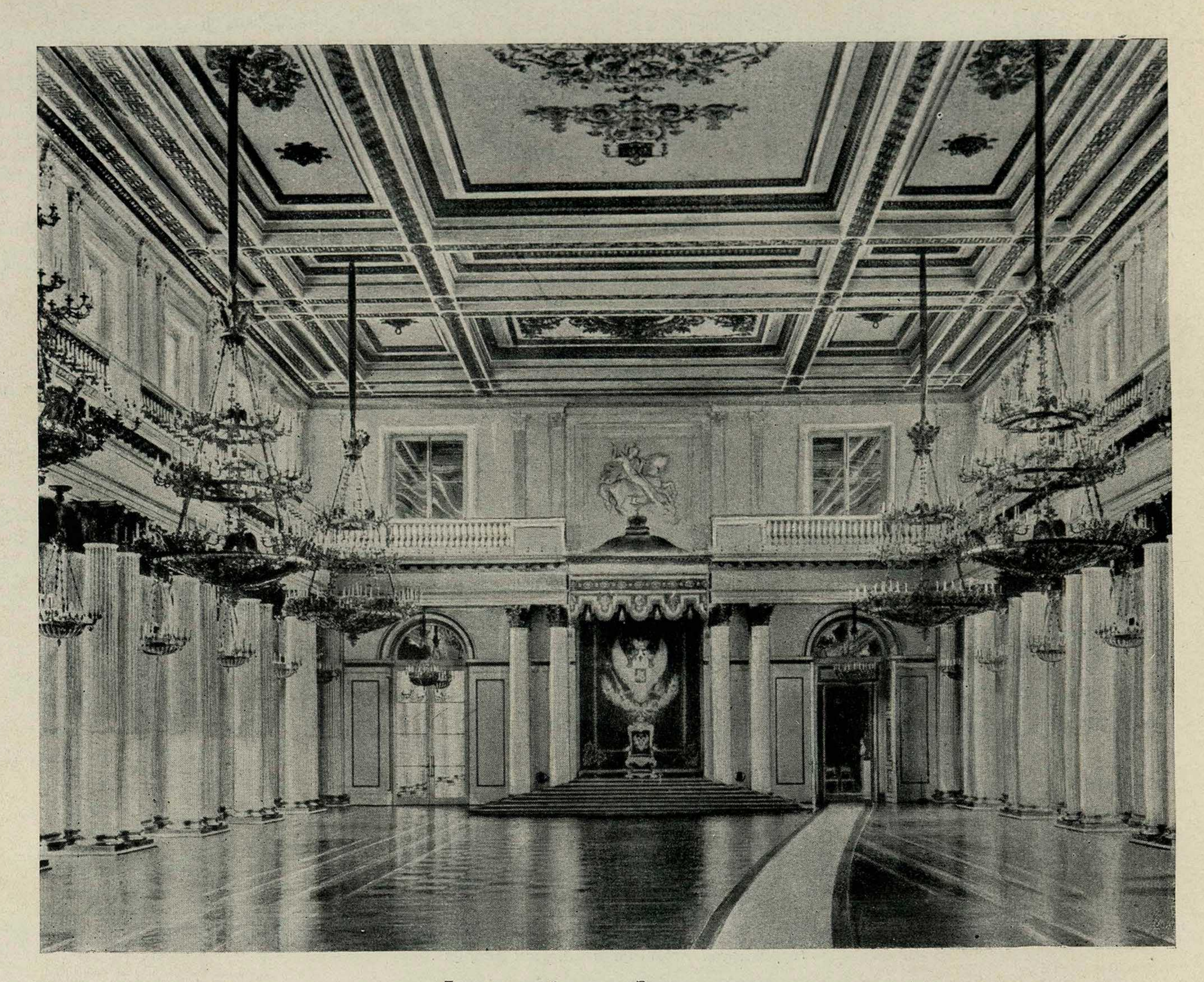
Николаевский зал в Зимнем дворце



Фельдмаршалский зал в Зимнем дворце



Иорданская лестница в Зимнем дворце



Георгиевский зал в Зимнем дворце

Зимнего дворца, полностью сгоревшего во время пожара 1837 г., Стасов играет уже главную роль.

Этот пожар уничтожил все интерьеры дворца, созданные крупнейшими архитекторами.

В архиве Министерства двора [10] сохранились дела, в которых отражена деятельность учрежденной 19 декабря 1837 г. Комиссии для возобновления Зимнего дворца. Часть дворца с парадными залами была восстановлена менее чем через полтора года. Большая часть дворца должна была восстанавливаться в том виде, в каком она существовала до пожара.

По специально разработанному положению [11] возглавить все работы поручалось трем главным архитекторам, составившим так называемую «искусственную» часть Комиссии,— Стасову, Брюллову и Штауберту [12].

Распределение ролей трех главных архитекторов, обязанных подписывать вместе важнейшие документы по строительству, предусматривало, что Стасов и Брюллов являются распорядителями работ, Штауберт ревизует их ход и рассматривает сметы, составленные Стасовым и Брюлловым, Стасову поручаются возобновление дворцового здания в целом и парадная отделка обеих церквей и всех залов, Брюллов же занимается отделкой внутренних комнат.

Из этого распределения обязанностей видно, что ведущую роль в возобновлении дворца играл Стасов, авторитет которого в это время был неоспорим.

При оценке работы участников этого удивительного по быстроте и качеству строительства Стасов был награжден несравненно больше всех своих товарищей. Под его руководством были отделаны все главнейшие парадные залы дворца и знаменитая Иорданская лестница Растрелли.

В перечне работ Стасова мы находим следующие помещения: Аванзал, Большой зал, Концертный зал, Фельдмаршалский зал, Петровскую галерею и Николаевский зал, Гренадерский зал, Галерею 1812 года, Помпейскую галерею, Георгиевский зал и, наконец, малую и большую церкви.

Причем, только в нескольких случаях Стасов при восстановлении сохранил прежний облик или характер помещений (таковы парадная лестница и отчасти большая церковь).

В других случаях, как, например, в Николаевском зале, если Стасов и использовал колонны, в свое время украшавшие интерьер, то лишь только как средства создания, по сути дела, совершенно нового, оригинального (стасовского) интерьера.

Небезынтересно отметить, что в декабре 1837 г., еще до составления проектов возобновляемых залов, Стасов через Комиссию затребовал от Росси и Монферрана, а также из Эрмитажа все изображения и чертежи, которые могли бы быть с успехом использованы при восстановлении [13].

Росси передал Стасову чертежи военной галереи, включая даже рисунок плафона, Монферран же прислал разрозненные листы чертежей нескольких комнат; ими Стасов не мог полностью воспользоваться и потому создал интерьеры почти совершенно заново.

Пожар, послуживший причиной гибели блестящего дворца, заставил строителей, и в первую очередь Стасова, ответственного за все строительство, особое внимание уделить выбору огнестойких конструкций для перекрытия залов и комнат.

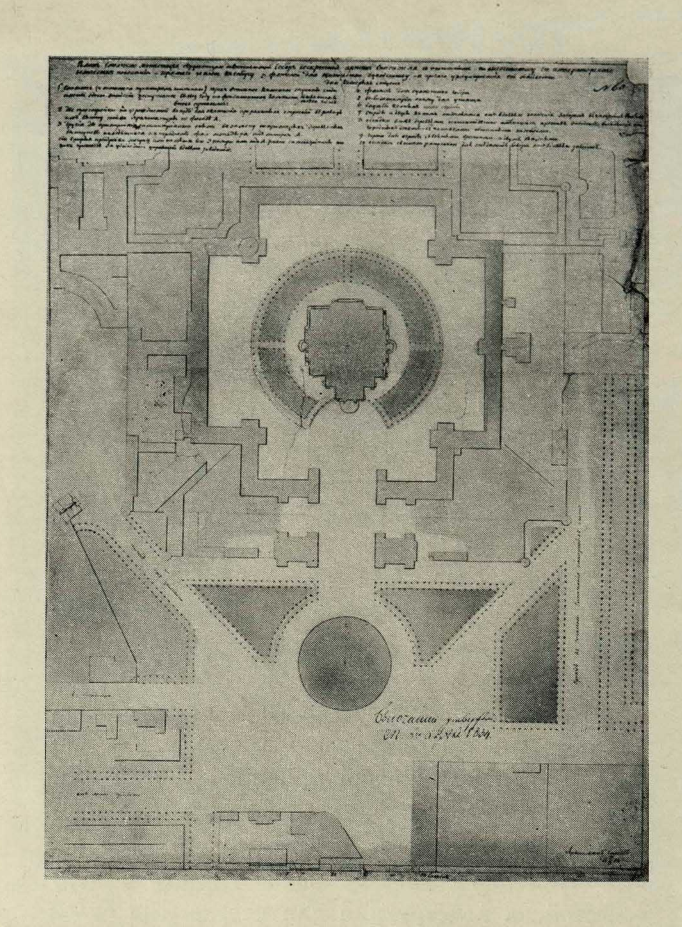
Интересные данные по этому вопросу сообщил в своем докладе в день чествования памяти Стасова в Ленинграде главный архитектор Эрмитажа А. В. Сивков, давно занимающийся историей строительства эрмитажных зданий [14].

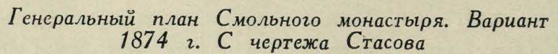
Стасов широко применил не только кирпичные своды, но и своды и перегородки из керамиковых горшков [15].

Наконец, впервые в истории строительной техники была применена конструкция, по идее соответствующая железобетону, открытие которого обычно относят к 1861 г. и приписывают Монье. У Стасова отличие было то, что вместо цемента была применена известь, а в качестве арматуры было использовано полосовое железо. Вообще Стасов, как человек передовой, пристально следивший за развитием техники, широко применял в своих постройках железо в разных видах.

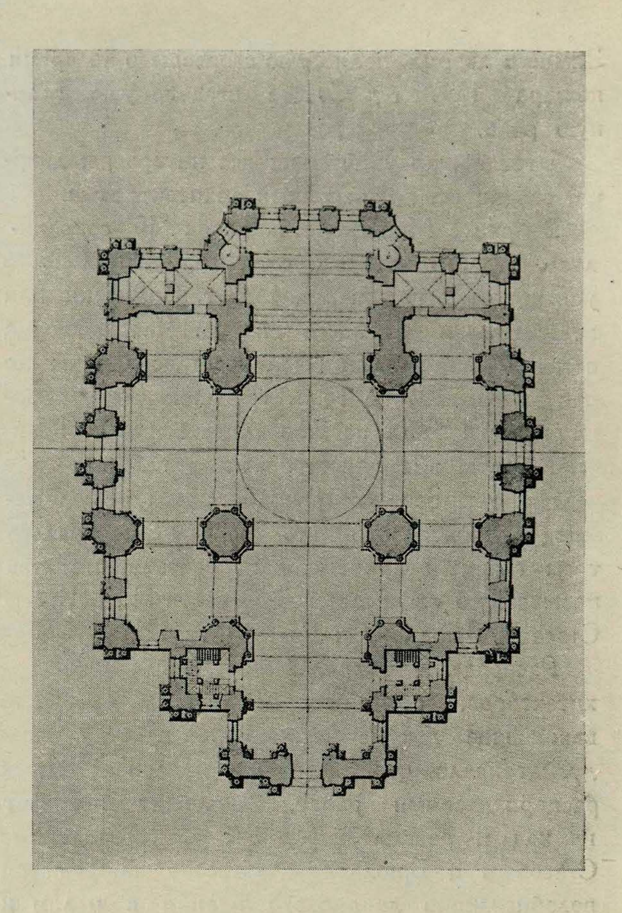
В Зимнем дворце Стасов перекрывает пролеты в 18—20 метров остроумными металличе-







Генеральный план Смольного монастыря. Вариант 1874 г. С чертежа Стасова

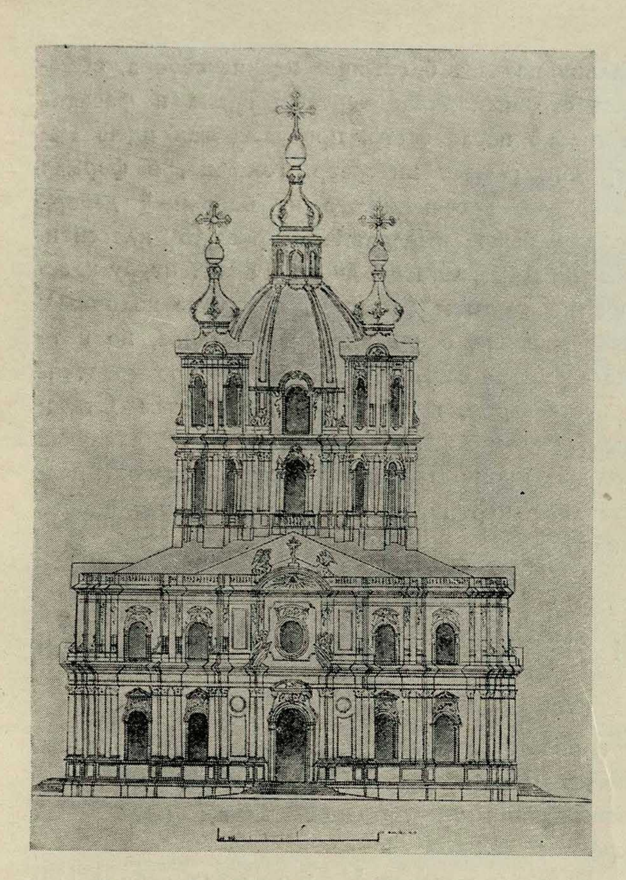


Смольный собор. План. Обмер Стасова

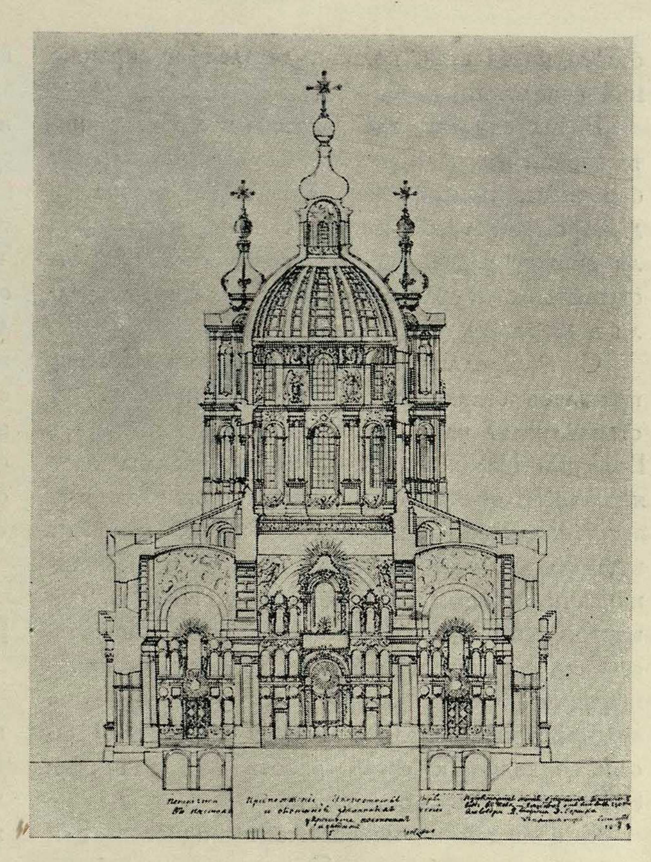
скими шпренгельными фермами, пролеты в 14 метров—оригинальными для своего времени, так называемыми «эллиптическими» балками двутаврового составного сечения, образованного из кованых уголков и листов кровельного железа в 2—4 слоя, раздвинутых болтами и шайбами и имеющих в сечении эллиптическую форму. Этим повышается пространственная жесткость конструкции. В Троицком соборе для связи углов он вводит в кладку здания железо. Кроме того, Стасов широко использует чугун, из которого создает решетки, скамьи и даже Московские ворота. Все это свидетельствует об очень высоком уровне русской строительной техники и инженерной мысли в 30-е годы XIX века, опередивших технический уровень строительства европейских стран.

Стасов выступает в роли строителя-новатора и сохраняет свою роль передового зодчего в следующей своей работе — постройке здания Эрмитажа, которую он возглавляет в течение нескольких лет, внося значительные коррективы в проект архитектора Кленце, стараясь его сухую, чуждую Петербургу архитектуру смягчить и приблизить к сложившимся русским вкусам.

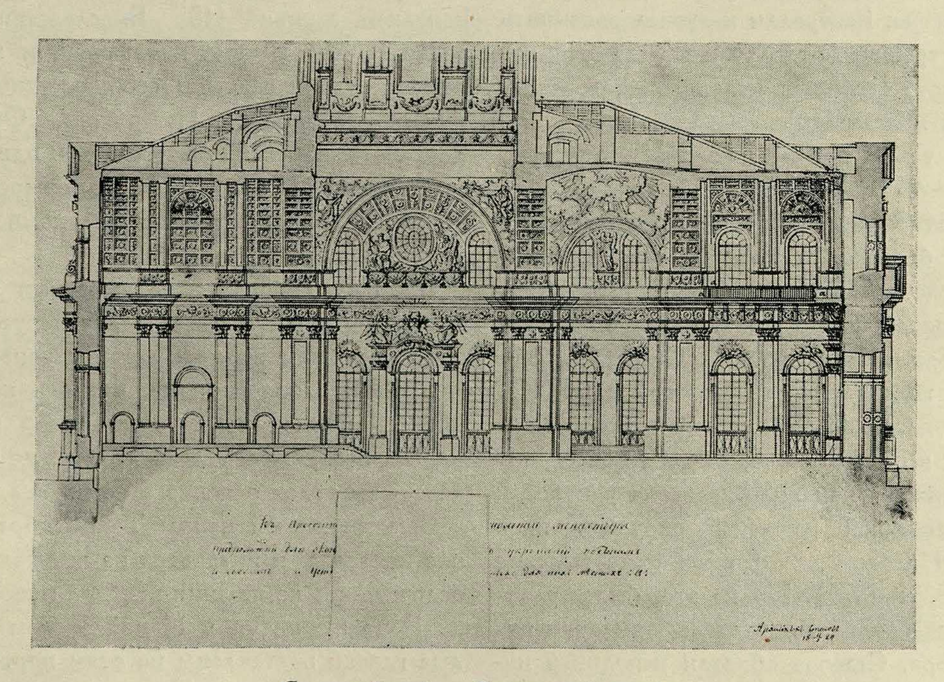
Нет возможности охарактеризовать здесь каждый из интерьеров Зимнего дворца Стасова. Следует лишь отметить поразительное мастерство его в создании торжественных и величественных залов. Интересно, что если не считать живописных плафонов и фризов — дополнительного средства воздействия интерьера, — то сильный эффект достигнут здесь сочетанием



Смольный собор. Фасад. Обмер Стасова



Смольный собор. Поперечный разрез. Проект внутреннего убранства собора, исполненный Стасовым



Смольный собор. Продольный разрез

белого цвета стен, колонн, деталей и вкраплений позолоты.

В тех случаях, где Стасов воссоздает интерьеры Растрелли, он в совершенстве владеет барочным, прихотливым рисунком декора, и даже самый требовательный архитектор вряд ли сможет упрекнуть Стасова в серьезных отступлениях от блестящего мастерства Растрелли в Иорданской лестнице.

С Растрелли и его творениями Стасову пришлось сталкиваться неоднократно. Он восстанавливает часть помещений после пожара в Большом Царскосельском дворце, переделывает некоторые интерьеры в Петергофском дворце, восстанавливает Зимний дворец и, наконец, завершает незаконченный Растрелли Смольнинский собор, остававшийся с 1757 г. без внутренней отделки. Соприкасаясь непосредственно с архитектурой барокко, по духу принципиально чуждой и ему и всему направлению архитектурной мысли в России тех дней, Стасов подходил к своей работе над зданиями Растрелли весьма осторожно.

С большой вдумчивостью он приступает к строительным работам по Смольнинскому собору, где он должен был завершить ансамбль и исполнить внутреннее убранство храма.

Как известно, Растрелли не успел закончить в соборе внутреннюю отделку и вывести гигантскую по высоте стройную колокольню, запечатленную им в модели [16].

Возвести такую колокольню в XIX веке не представлялось возможным и в силу отрицательного отношения общественного мнения к архитектуре барокко и потому, что не было нужных средств. Поэтому было предложено строить колокольню меньших размеров, в новом стиле. Против этого восстал Стасов, успешно доказав недопустимость такого акта. Но, чтобы завершить ансамбль Смольного, оформить подход к собору с площади, Стасов строит два симметричных каменных флигеля у ворот и чугунной массивной решеткой окружает площадку перед входом в собор за монастырской оградой (1833—1835). Но не это было главным. Основной являлась задача оформления интерьера собора. Стасова обязали исполнить интерьер в классическом стиле. Но Стасов досконально изучает блестящее здание собора, обмеряет его, исполняет чертежи плана и фасада и только после этого, прочувствовав идею Растрелли, решает интерьер. Конечно, в формах интерьера, рассчитанного на барочный декор, трудно было выдержать строгость классики. Тем не менее, Стасов, вводя в архитектуру классические мотивы (кессоны, ордерные колонны), дает решение, основанное на классике, но в то же время не вступающее в резкое противоречие с экстерьером, полностью сохраненным Стасовым. Белоснежный интерьер собора в лучах солнца, пронизывающих толщу воздуха, представляет картину необычайной впечатляющей силы.

ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ И ИЗМАЙЛОВСКИЙ СОБОРЫ

Особое место в творчестве Стасова занимают работы в области церковной архитектуры. Здесь Стасов сталкивается с необходимостью воссоздания традиционной схемы пятиглавых храмов.

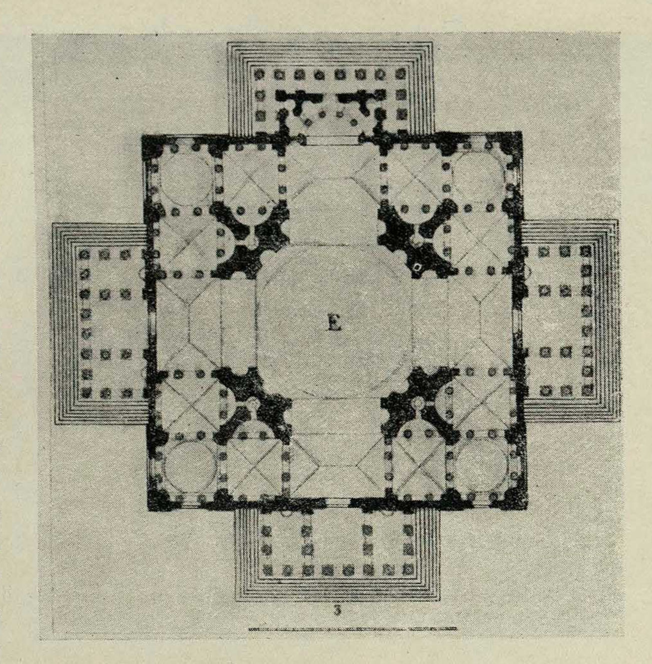
В своем проекте Исаакиевского собора [17] Стасов не достиг желанного результата, да и вообще весь проект носит следы спешки и исполнен эскизно [18]. Впоследствии Стасов возвращается к теме пятиглавия и по-разному решает ее в проектах Преображенского и Троицкого соборов в Петербурге. Оба собора разрабатывались Стасовым почти одновременно, и он, таким образом, имел возможность в камне воплотить различно решенные композиции пятикуполья.

В обоих соборах явно выступает стремление архитектора слить воедино древнерусский образ пятикупольного храма с архитектурными формами русского классицизма, введя в качестве основного приема композиции ордер и портики.

В Преображенском соборе малые купола покоятся на углах основного четверика, поддерживающего главный купол. Таким образом, решение и фасада и интерьера не вызывало никаких осложнений; композиция собора проста.

В то же время в Измайловском соборе малые главки поставлены по осям портиков, и это решительно влияет и на план, и на композицию

интерьера, и на пространственный облик здания. Силуэт собора приобрел неожиданную остроту, вся композиция фасада осложнилась и обогатилась, став подчеркнуто пространственной, поскольку на фасад вышли уже не две, а три главки, из которых одна — на фоне большого купола. Купола, поставленные за портиками, позволили создать дополнительные подкупольные интерьеры, позысившие качество основного внутреннего пространства, перекрытого громадным куполом.



Проект Исаакиевского собора. План

гуры в нишах, жертвенные треножники по балюстраде аттика — и даже отступает от излюбленного им дорического ордера, введя пышную коринфскую колоннаду и в портиках и в барабане.

Обращает внимание, что в первоначальном проекте, датированном 1827 г. [18], собор был задуман очень скромным, почти без скульптурных украшений. В проекте он походил на Преображенский собор.

Стасов разрабатывает для обоих соборов все рабочие чертежи [19]; некоторые из них особенно показательны, поскольку раскрывают метод работы Стасова. Он очень экономит на графике и тщательно избегает лишних чертежей и чертежей крупного масштаба.

Следует отметить, что своеобразная группировка куполов Измайловского собора возникла в результате того, что собор, построенный Стасовым, должен был сохранить особенность облика старой деревянной церкви, стоявшей на этом месте и разобранной Стасовым. Это штрих, характеризующий отношение Стасова к памятникам старины. Прежде чем снести эту деревянную церковь, Стасов ее обмерил и исполнил чертеж, чтобы сохранить ее вид для потомства.

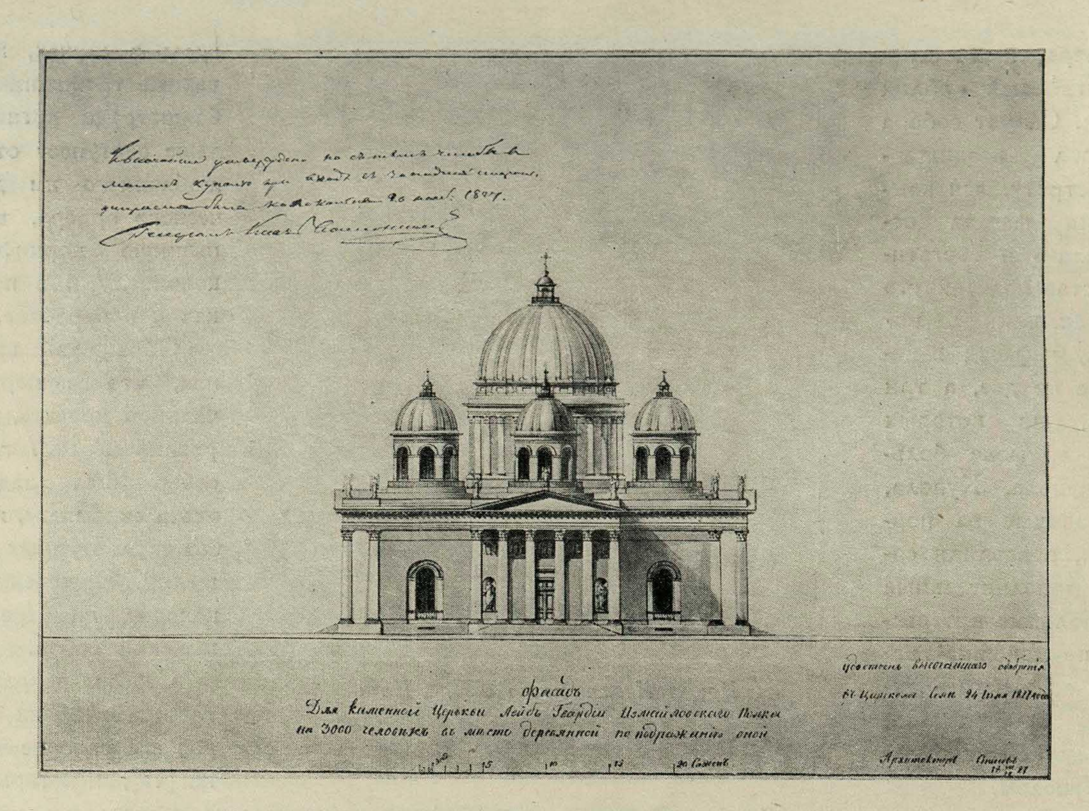
В Преображенском соборе обращает на себя внимание художественная ограда из пушек и цепей, исполненная Стасовым одновременно с постройкой собора, оконченного в 1830 г. Ограда из трофейных турецких пушек, как и весь собор, — своеобразный памятник побед русской артиллерии, разгромившей врага под Ниеншанцем на берегах Невы и под Измаилом на берегах Дуная.

Еще более выразительным памятником славы русского оружия и русской архитектуры является великолепный Измайловский собор, для украшения которого Стасов обильно применяет скульптуру — барельефные фризы, вставки, фи-

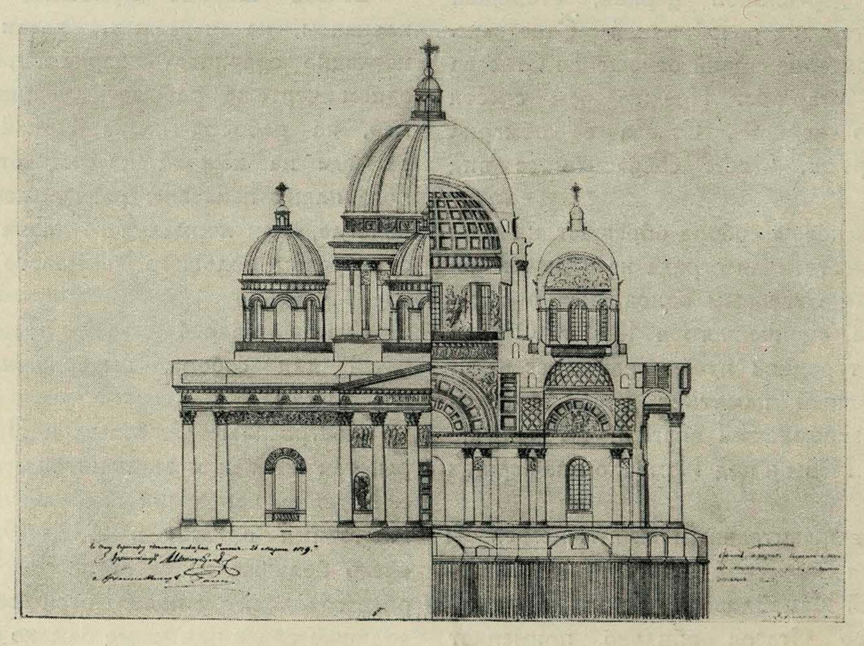
Стасов широко прибегает к накладным клапанам на чертежах, давая возможность наглядно сравнивать варианты, совмещает на одном чертеже разные проекции, как, например, на рабочем плане Измайловского собора, где на каждой из четвертей симметричного плана показаны расположение свай, стен подвала, стен нормального плана и план крыши с разрезом большого и малого подкупольных барабанов.

Стасов разрабатывает проекты стильных печей для собора, выдержанных в формах классицизма.

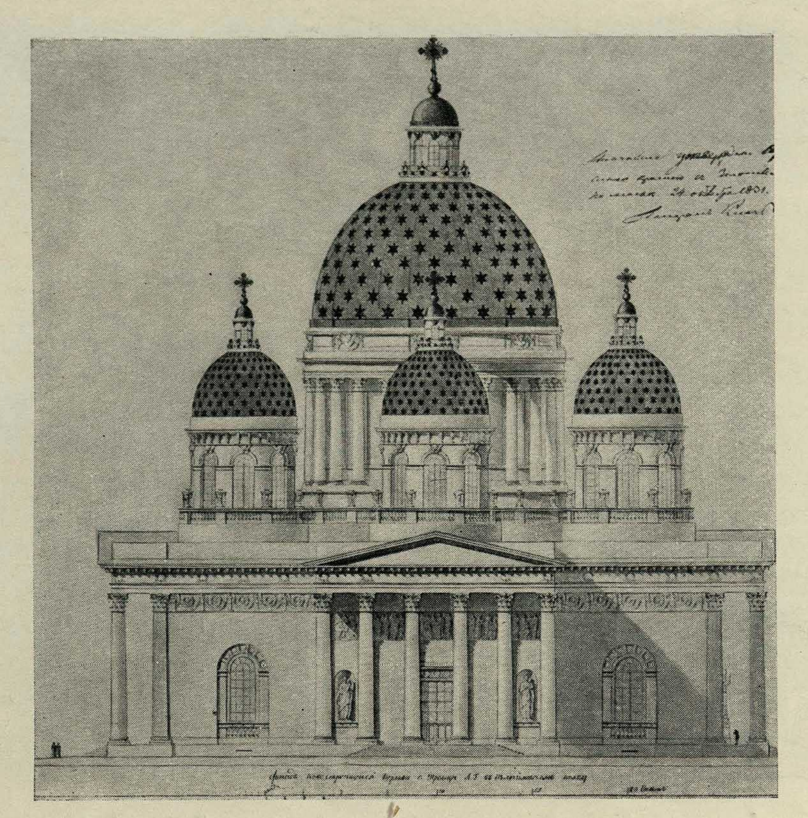
Построенные Стасовым в Петербурге соборы, так же как и знаменитая его колокольня в с. Грузине, варварски разрушенная немецко-фашистскими ордами в 1942—1944 гг., оказали очень большое воздействие на строительство в ряде городов, где появляются соборы, воспроизводящие более или менее близко соборы Стасова в Петербурге.



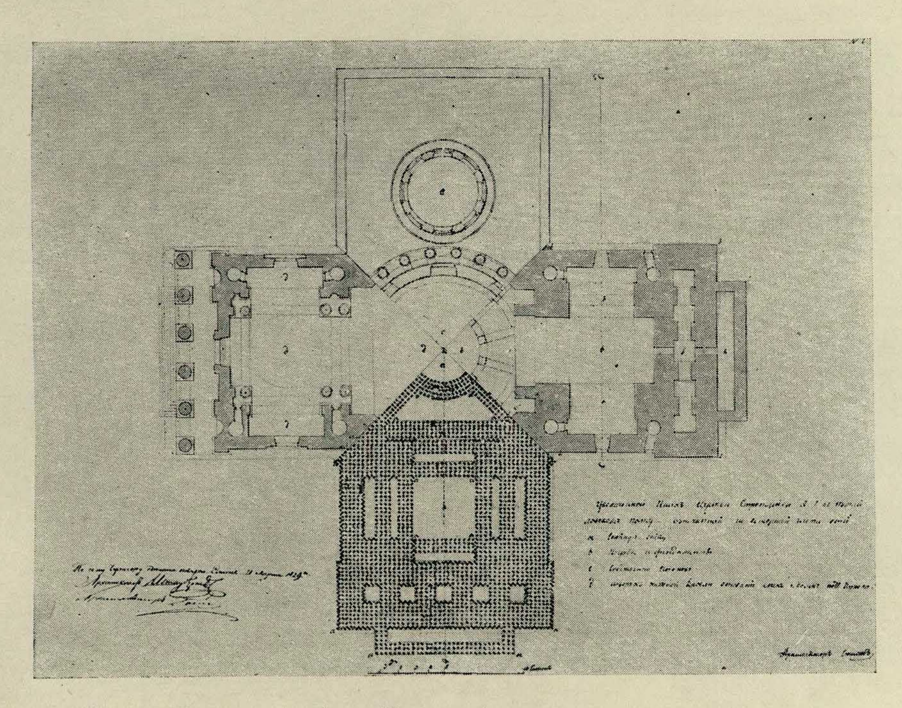
Проект Троицкого собора (первоначальный вариант). Фасад



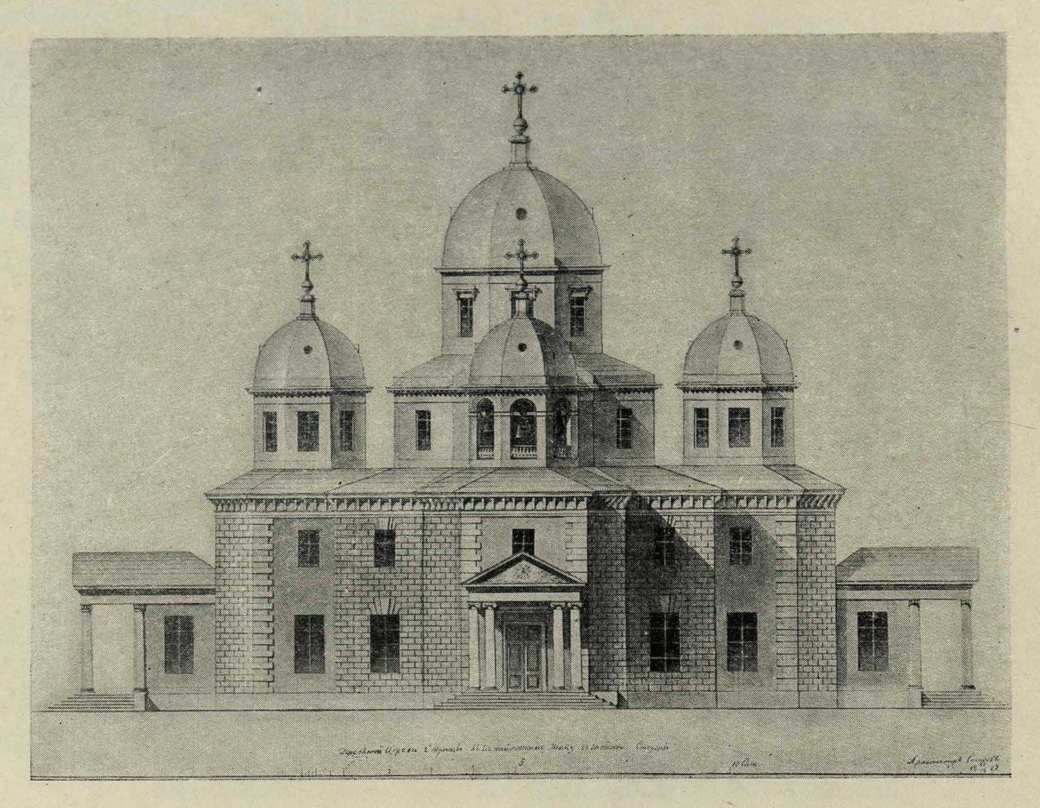
Проект Троицкого собора. Разрез и фасад



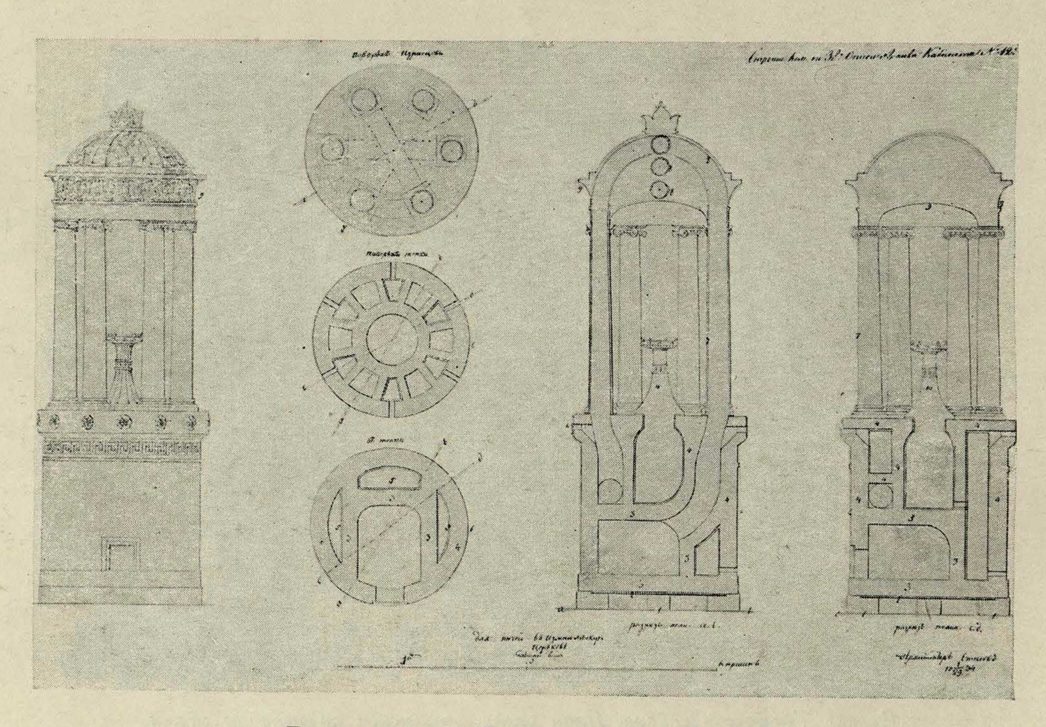
Проект Троицкого собора. Принятый вариант. Фасад



Проект Троицкого собора. План свай, фундамента по первому этажу и кровли



Деревянная Троицкая церковь. Обмерный чертеж. Западный фасад



Проект печи для Троицкого собора. Вариант



Преображенский собор



Троицкий собор



Ленинград. Триумфальные ворота у Московской заставы



Собор Александра Невского в Саратове

Мы не говорим уже о соборах, построенных непосредственно по проектам Стасова (например, Саратовский собор Александра Невского), определявших архитектурную тональность для окружающей застройки города.

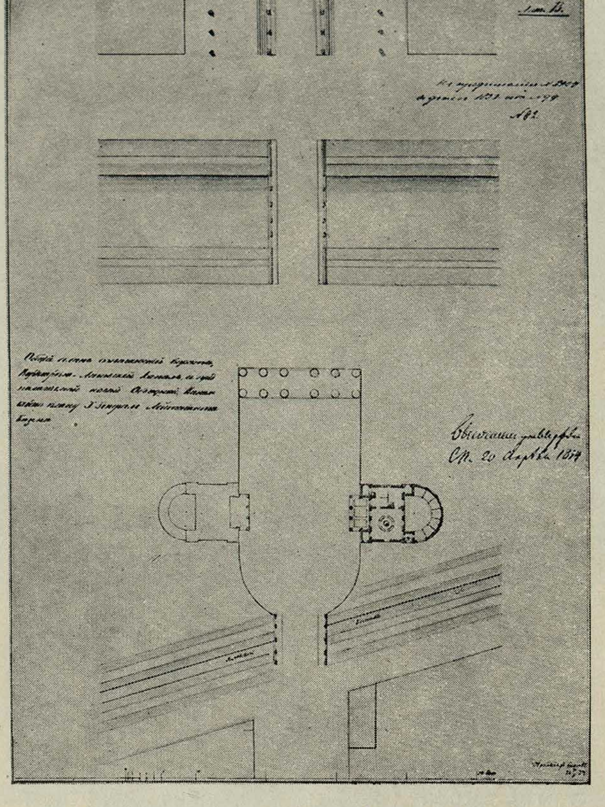
ТРИУМФАЛЬНЫЕ ВОРОТА

Впечатляющие свойства архитектуры Стасова объясняются тем, что все построенные им здания отличаются композиционной ясностью и высокими художественными достоинствами при оригинальности решения и стилистической направленности, развивающей черты высокого классицизма в России.

Архитектура Стасова достигала предельного звучания в его наиболее значительных произведениях: здании казарм Павловского полка (1817—1819), в Троицком соборе (1827—1835), в залах Зимнего дворца (1838—1839) и, наконец, в Триумфальных воротах у Московской заставы (1833). Последнее произведение не является чем-нибудь новым в русской архитектуре. Триумфальные ворота в России возводились с петровских времен очень часто. Стасову пришлось воссоздавать в камне и чугуне временные Нарвские ворота работы арх. Д. Кваренги, ранее выполненные в дереве. Это позволило превратить их в монументальное, долговечное сооружение, которое запечатлело победу русского народа над французскими захватчиками в Отечественной войне 1812 г. Как известно, закладка этих ворот была осуществлена Стасовым 17 августа 1827 г., в годовщину одной из памятных побед русской армии под Кульмом в 1813 г.

В архитектуру Московских ворот Стасов внес принципиально новую идею, иначе трактующую римский облик триумфальных арок. И дело не в том, что вместо арки Стасов использовал колоннаду. Суть дела в более глубоком значении этого произведения. Вся его композиция состоит не только из колоннады-ворот. Стасов создал пространственный ансамбль, включив в него дорическую колоннаду, как главный элемент, который вместе с двумя дорическими кордегардиями по бокам образовал пропилеи города.

Архитектурный памятник исторического события превратился в сооружение, олицетворяющее русскую столицу, весь стройный и



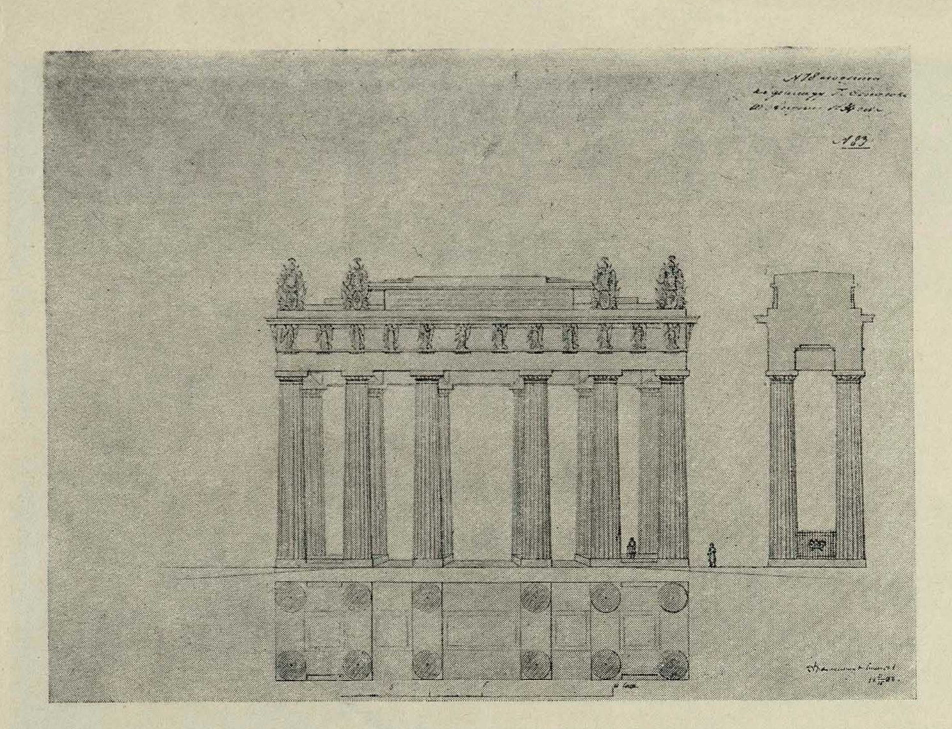
Московские ворота. План. Чертеж Стасова

строгий город. Стасов истолковал здесь значение колоннады так же, как Воронихин, представивший Горный институт у устья Невы символичным «эталоном» Петербурга. В этом смысле идейная и художественная роль Московских ворот была очень высока и, конечно, намного превосходила значение Нарвской триумфальной арки, прекрасно, как мы сказали, воссозданной Стасовым, придавшим ей большую значимость и повысившим при перестройке ее формальные художественные качества. Но Нарвские ворота—это лишь вариант римского образца триумфальных арок, в то время как Московские ворота, образ которых Стасов вынашивал издавна, и ворота «Любезным моим сослуживцам» в Царском селе (1818) — самостоятельно осознанные произведения, выражающие идею народного триумфа. Это видно из свободной постановки павильонов и ворот, сквозных и легких, с пролетами одинакового значения.

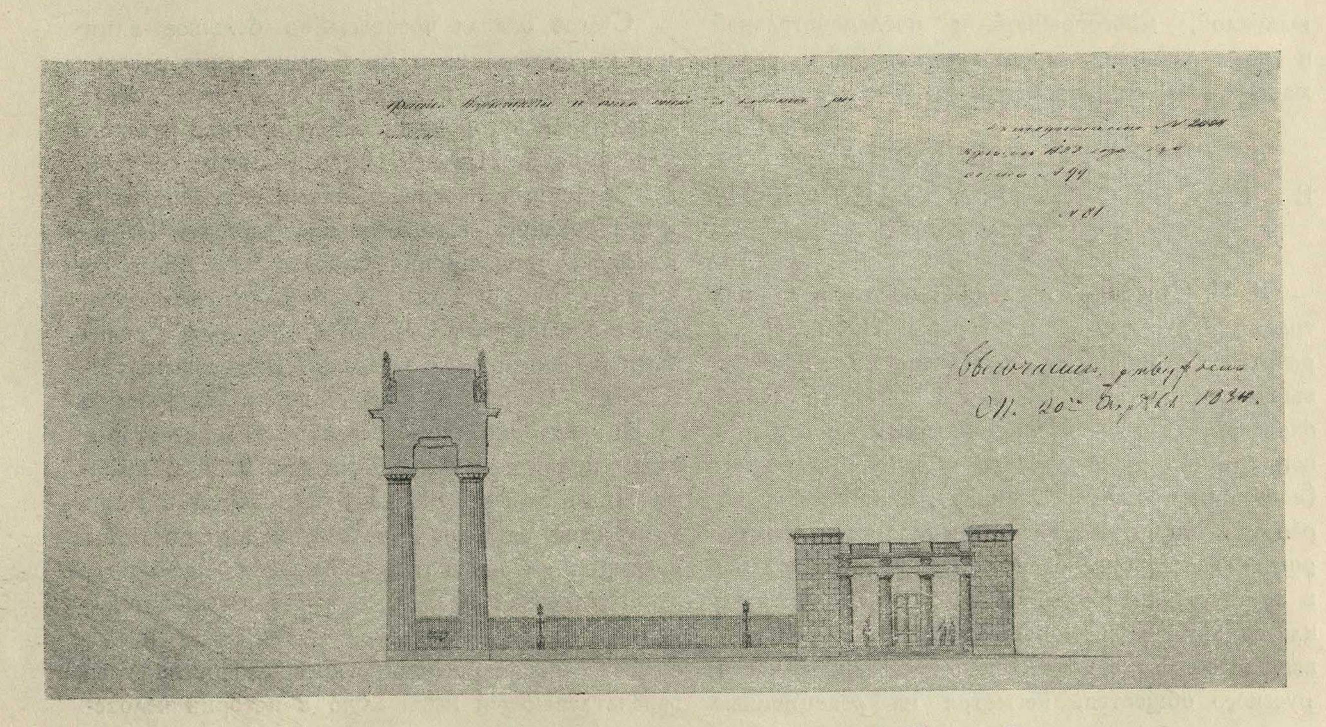
Источником, обогатившим творчество русского архитектора в идейном отношении, явилась глубоко эмоциональная и идейно насыщенная русская национальная архитектура. Вот почему Стасов в Московских воротах не прибег к механическому повторению канонов греческой дорики, а лишь использовал принцип дорического ордера, введя совершенно оригинальные мотивы, заменив триглифы фигурами рельефных крылатых гениев, тоже издавна облюбованных им, углубив рельеф каннелюр и насыщая скульптурными элементами аттиковую часть. Стасов тщательно выискивает пропорции, о чем свидетельствуют чертежи вариантов, хранящиеся в Академии Художеств. Московские ворота скульптурно пластичны и отражают национальные черты русского зодчества, его особенную пластику и сочность форм. Правильная оценка Московских ворот особенно важна сейчас, когда в Ленинграде принципиально решен вопрос об их восстановлении. И это решение необходимо подкрепить мнением всей архитектурной общественности. Восстановление ворот, несомненно, явится великолепным актом признания творческого мастерства великого русского зодчего Стасова.

Мы не имеем возможности рассмотреть очень многие работы Стасова в провинции и в пригородах Ленинграда (в частности, гор. Пушкин) и Москвы. Даже не все петербургские работы охвачены нашим обзором. Так, например, мы не упомянули работы Стасова по переделке церкви в Таврическом дворце [20], церкви Николая Чудотворца и многие другие из числа уже выявленных в архивах и хранилищах Ленинграда. Но и того материала, который сейчас предстал перед нами, достаточно, чтобы пересмотреть сложившуюся оценку Стасова, как второстепенного мастера. Такое мнение проскальзывает между строк у И. Э. Грабаря в его «Истории русского искусства». А. И. Некрасов в своей книге «Русский ампир» называет Стасова «эклектиком» и «ретроспективистом» [21].

Очевидно, только предвзятость авторов и недостаточная изученность материала позволили в прошлом так оценивать творчество Стасова. Теперь фигура Стасова представляется очень



Московские ворота. Разрез. Чертеж Стасова



Московские ворота. Разрез ворот и фасад кордегардий. Чертеж Стасова



Ворота «Любезным моим сослуживцам». С литографии XIX века

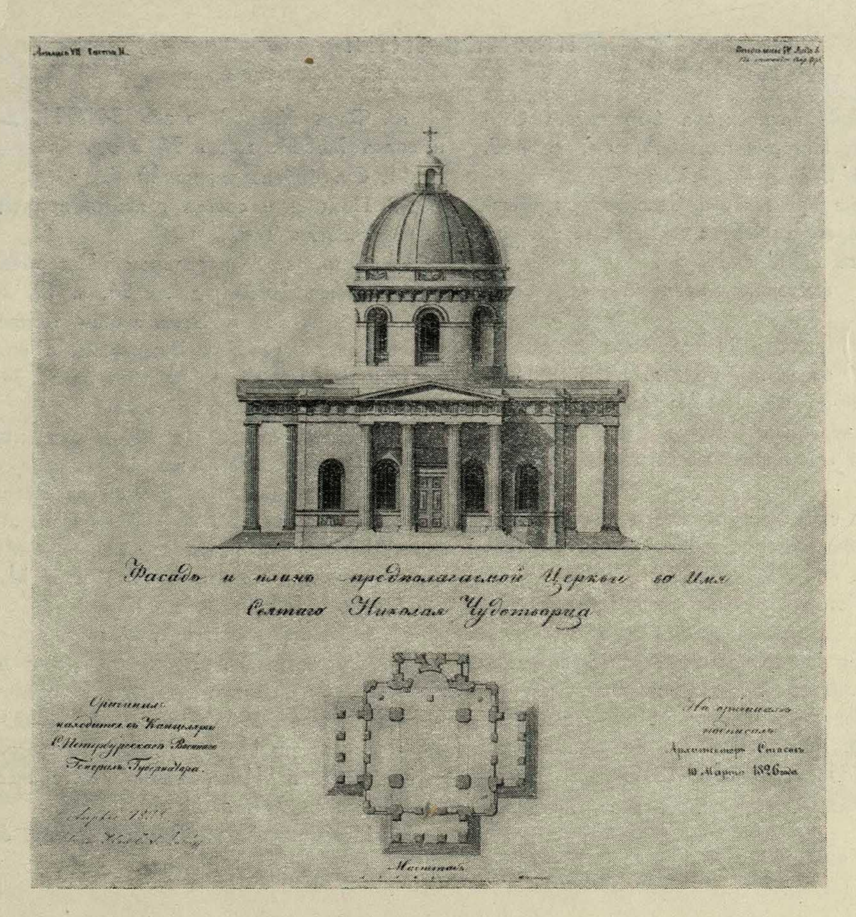
выпуклой, многогранной и последовательной в своем развитии, ярко выделяющейся среди мастеров — его современников.

МЕСТО СТАСОВА В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

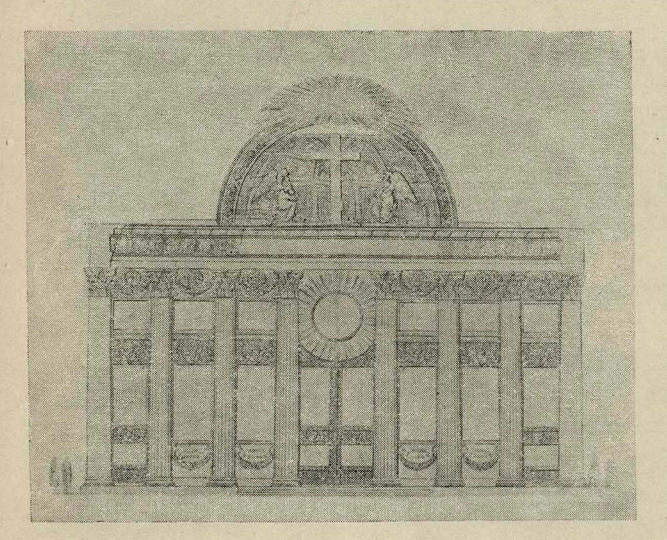
В. П. Стасов — последний носитель лучших традиций русской архитектуры в XIX веке; его работы отличаются правдивостью, крайней выразительностью и яркой эмоциональной окраской. Он — принципиальный противник копирования даже лучших образцов классики (вспомним письмо к Оленину), и во всех своих работах он предстает оригинальным мастером, развивающим свои архитектурные приемы в соответствии с требованиями стиля высокого классицизма в России, отражавшего господствовавшие общественные идеи прогрессивной части русского общества, несмотря на реакционные происки правящих кругов.

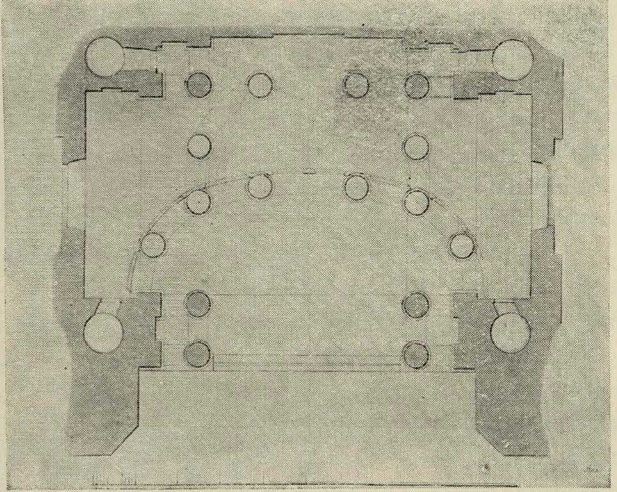
Стасов оказал чрезвычайно большое влияние на провинцию и на формирование русских городов первой половины XIX века, когда складывались города-ансамбли в стиле русского классицизма. Наконец, Стасов вместе со своими великими современниками способствовал формированию высокого классицизма. Первоклассные произведения Стасова обогатили сокровищницу русского и мирового зодчества. Все это выдвигает Стасова в один ряд с великими русскими архитекторами: Баженовым, Казаковым, Старовым, Воронихиным, Захаровым.

В наши дни, когда советские архитекторы стали подлинными творцами для народа, выразителями самых демократических идей в мире, творческое наследие Стасова, завещанные им традиции — патриотизм, высокая идейность, художественная правда, искусство выразительности и профессиональное мастерство—способствуют развитию социалистической архитектуры, запечатлевающей небывалую в истории человечества сталинскую эпоху построения коммунизма.



Проект церкви Николая Чудотворца. С чертежа в атласе Майера





Проект иконостаса для Таврического дворца

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Список о службе архитектора 6-го класса Стасова в Центральном Историческом Архиве, ф. 468, опись 342/999, д. № 1.

2. Дело «О бытии архитектора Стасова при здешнем ученом губернаторе» в Центральном Историческом Архиве, ф. 468, опись 2/51, д. № 94.

3. Историческая выставка архитектуры. СПБ, 1911, стр. 301.

4. Генплан дачи Миних в Центральном Историческом Архиве, ф. 485, опись 20/2085, д. № 148. Пристань у дачи Миних—то же, № 71; фасад—в Музее города в коллекции чертежей Стасова.

5. См. указание в «Исторической выставке», стр. 69 под номером 46.

6. См. Список о службе архитектора 6-го класса Стасова в Центральном Историческом Архиве, ф. 468, опись 2/51, д. № 34.

7. И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 532.

8. В Центральном Историческом Архиве сохранилось 7 подписанных листов проекта конюшен, из них 6 приводятся в иллюстрациях; кроме них, — еще план центральной части, ф. 485, опись 1-я сборная, листы № № 1848, 1851, 1852, 1854—56, 1859.

9. Записки Ф. Вигеля. «Русский архив», приложение, стр. 26.

10. Фонд № 468, опись 341/501, д. № 175, 172 и опись 20/854, д. № 96 и др.

11. См. библиографию № 8.

12. Позднее в состав главных архитекторов вводится Константин Тон.

13. Дело в Центральном Историческом Архиве, ф. 468, опись 20/854, д. № 96, л. 19, 24—25 и др.

14. 5 сентября в Эрмитажном театре. Доклад выпущен Государственным Эрмитажем в виде листовки.

15. См. лист 30, д. № 173, опись 341/501, ф. 468 об обрушении горшечного свода.

16. Модель хранится в Музее Академии Художеств.

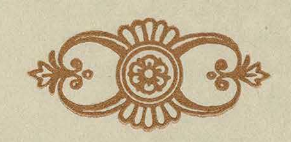
17. Проект Стасова, как и описание участия Стасова в Комитете по постройке Исаакиевского собора см. в книге Никитина Н. П.—Монферран. Л., 1939, издание ЛОССА; подлинные чертежи—в библиотеке Путейского института (шифр 15774) и в Музее Академии архитектуры.

18. Основной вариант 1829 года.

19. Сохранились в Музее города и в Центральном Историческом Архиве: чертежи Измайловского собора, ф. 468, опись 396/1419, д. № 1—23, 25, 60—62, 69—71; чертежи Преображенского собора, ф. 468.

20. Дело в Центральном Историческом Архиве, ф. 470, опись 567, д. № 13.

21. Некрасов А. И. Русский ампир, стр. 78.





МОСКОВСКИЕ ПРОВИАНТСКИЕ СКЛАДЫ



*

А. И. Каплун

кандидат архитектуры

Творчество зодчих русского классицизма, к блестящей плеяде которых принадлежал В. П. Стасов, дает нам пример того, как глубоко осмысленно и смело подходили русские архитекторы этого времени к классическому наследию прошлого, творчески перерабатывая его применительно к требованиям своей эпохи и на этой основе создавая высокие образцы зодчества, слитые с жизнью и традициями народа и отражающие передовые идеи своего времени.

Язык классических форм служил у зодчих этого периода для высказывания собственных оригинальных мыслей, своего отношения к природе и человеку. Они умели в зданиях воплотить память о героических деяниях русского народа, вкладывая это содержание в традиционные формы ордера.

Таково здание Московских провиантских магазинов.

Это сооружение по своему назначению — обычный армейский склад. Однако его величественный облик, не вступая в противоречие с его утилитарной функцией, несет в себе глубокую идею и в обобщенной форме синтезирует прогрессивные тенденции, свойственные периоду русского классицизма начала XIX века.

Московские провиантские магазины, как удалось документально установить, построены по типовому проекту.

Этот проект и конкретное выполнение его на данном участке учитывали общую задачу создания своего, русского типа регулярного города. Трактовка здания в виде трех «одинаковых» элементов явилась своеобразным, совершенно новым приемом, позволившим слить отдельные элементы сооружения в единый монолитный организм, образующий городскую улицу. Зодчий сознательно пошел путями, не обычными в классической архитектуре прошлого. Его не останавливает самая смелая ломка канонических правил в стремлении подчинить архитектуру здания главенству парадного пространства улицы и тем самым общегородскому целому при сохранении его ясной объемной характеристики.

Членение корпуса на три «равных» звена, как решение объема здания, разрешило синтез архитектуры сооружения и города и дало возможность архитектору использовать отдельные стандартные корпуса ограниченных размеров для создания крупного городского ансамбля большого масштаба, соответствующего масштабу города. Этим приемом зодчий

осуществил единство гармонического строя здания и города и нашел в этом решающие средства архитектурного выражения, необходимые и достаточные для воплощения архитектурного замысла в конкретные формы здания. В этом единстве — залог выразительности и силы ансамбля Московских провиантских магазинов.

В то же время это здание наиболее характерно и ярко являет нам черты застройки города, глубоко отличные от градостроительных приемов, применявшихся в период классицизма на Западе: здание, располагаясь по фронту рядовой застройки улицы и подчиняясь принципу «регулярности» застройки, тем не менее сохраняет ясность своей объемной структуры. Именно эта черта — объемность здания — характерна для раскрывающихся в окружающую природу ансамблей русской допетровской архитектуры, и через эту ясность объемной композиции проходит линия глубокой связи здания Московских провиантских магазинов с классическими произведениями русской архитектуры XII—XVI веков.

Это здание построено в дорическом ордере, как построены Парфенон, храм Геркулеса в Коре, колоннада Аполлона в Павловске, портик Горного института в Ленинграде и многие другие. Подобно им здание Московских провиантских магазинов бесконечно далеко от условных модульных соотношений, зафиксированных в архитектурных трактатах различных авторов. Дорика Московских провиантских магазинов — живые мысли людей 20-х годов XIX века, их отношение к подвигам героической русской армии, к судьбам своей родины. Формы дорического ордера даны здесь в небывалой интерпретации. Ни Греция, ни Рим, ни Запад не знали такой монументальной глади простых оштукатуренных стен, не допускали подобных соотношений отдельных частей и такой трактовки деталей. Однако по силе воздействия на зрителя это здание может быть приравнено к классическим произведениям века Перикла и так же говорит о своей эпохе, как перечисленные архитектурные памятники, созданные в тех же формах дорического ордера, передают мысли их авторов, и эмоционально воздействует на человека иногда резкими, иногда неуловимыми изменениями тектонической трактовки и пропорций классического ордера.

Здание Московских провиантских складов — наиболее яркий пример творческого освоения классического наследия, когда архитектору раскрывается творческий метод великих предшественников. И именно метод, а не застывшие формы прошлого, заполняющие лишь фолианты мертвых увражей, снова становится неотъемлемой частью живого искусства.

Именно это творческое толкование архитектурной формы, синтезирующее в едином творческом методе элементы классики и современности, воплотилось в архитектуре здания Московских провиантских магазинов в чистой и совершенной форме.

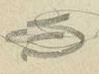
* * *

Результаты последнего исследования, проведенного на новом документальном материале, а также ряд широких стилистических сопоставлений дают нам право с полной уверенностью считать автором здания Московских провиантских магазинов зодчего В. П. Стасова.

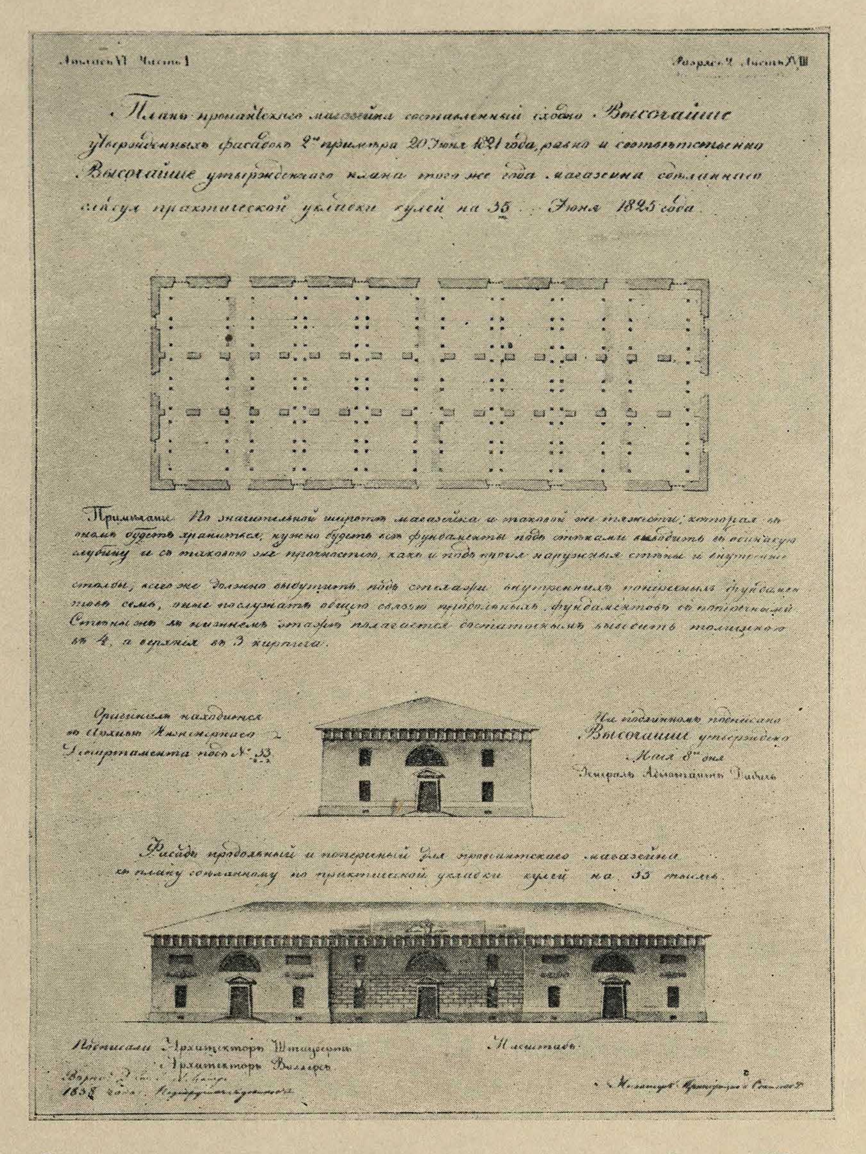
Не вдаваясь здесь в изложение всех деталей исследования, укажем лишь на некоторые существенные факты.

В Московском областном архиве удалось обнаружить «дело о постройке в Москве новых каменных провиантских магазинов», раскрывающее длительную предисторию этого здания. В частности, из материалов стала ясной полная непричастность архитекторов Жилярди и Григорьева как к проекту здания, так и к его постройке.

Выяснилось, что для постройки был применен «образцовый», т. е. типовой проект провиантского магазина на 35 000 кулей, изготовленный в Инженерном департаменте в Петербурге в 1821 г. и присланный в Москву перед началом стройки в 1829 г. В документах этот «образцовый» проект, начиная с 1826 г., именуется «высочайше утвержденным проектом Воскресенского провиантского магазина» по месту предполагавшейся постройки в Петербурге на месте старых Воскресенских провиантских магазинов. Таким образом, проект, осуществленный в Москве спустя девять лет с момен-



Москва. Провиантские склады

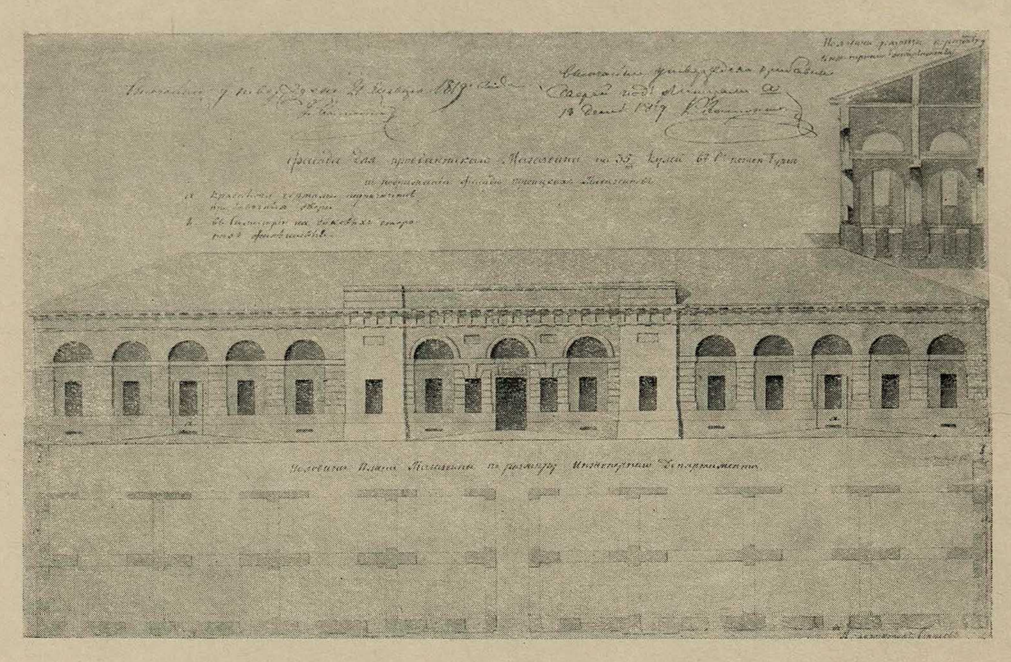


Проект «образцового» провиантского магазина. Утвержден 8 июня 1821 г.

та его утверждения, создавался вне всякой зависимости от будущей московской постройки и первоначально вовсе не предназначался для последней.

Собственно, «дело» о постройке в Москве провиантских магазинов (на прежнем участке у Серпуховских ворот) возникает значительно ранее — в 1820 г. по получении Комиссией для строений соответствующего предписания от военного министра. Одновременно были присланы из Петербурга чертежи «образцового», заготовленного еще в 1819 г. проекта провиантского магазина. В предписании предлагалось строго придерживаться проекта «в плане и фасаде».

Изучение «дела» выясняет, что роль московских архитекторов, в том числе и фактического строителя Московских провиантских магазинов академика Федора Михайловича Шестакова, в этой работе заключалась, по существу, лишь в привязке готового проекта к участку. Участок был окончательно выбран только



Проект «образцового» провиантского магазина. Арх. Стасов. Январь 1819 г.

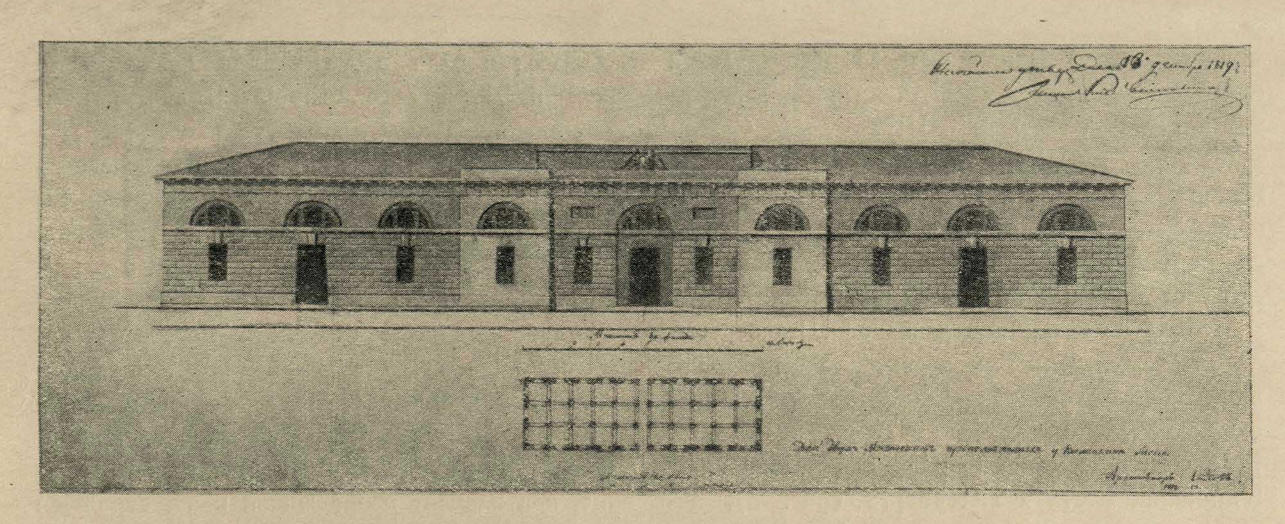
перед самой стройкой после присылки из Петербурга исполненных там «высочайше утвержденных» чертежей провиантского магазина.

Характер проведенной работы объясняет, почему к ней привлекались именно архитекторы-практики, зарекомендовавшие себя как опытные строители (Соколов, Элькинский, Шестаков). Эта работа по своему содержанию не могла быть поручена выдающимся мастерам архитектурной композиции, таким, как Жилярди или Григорьев. Здесь следует сказать, что историю постройки здания Московских провиантских магазинов можно полностью проследить по документам. Если бы в создании магазинов участвовали такие видные мастера, как Жилярди или Григорьев, их имена, независимо от их роли, не могли не быть зафиксированы в переписке по этому «делу». Однако они вообще не упоминаются ни в одном из многочисленных документов, среди множества лиц, имевших отношение к проекту и постройке, длившейся в течение более чем десяти лет.

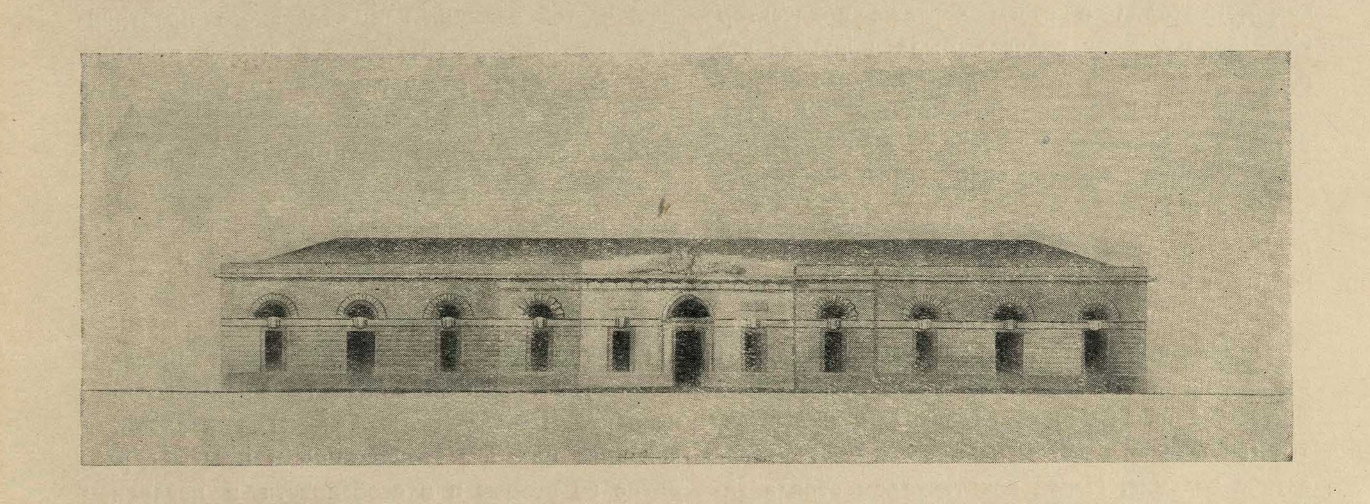
«Образцовый» проект от 1821 г. известен по альбому Майера «Обозрение предположений о застроении г. С.-Петербурга», составленному в 1838 г., где приведены чертежи плана и фасада «образцового» провиантского магазина, утвержденные 8 июня 1821 г., по копии с этого проекта, выполненной в 1825 г., с визой главного архитектора Инженерного департамента Штауберта и архитектора Виллерса. Указаний на авторство оригинала 1821 г. на копии нет.

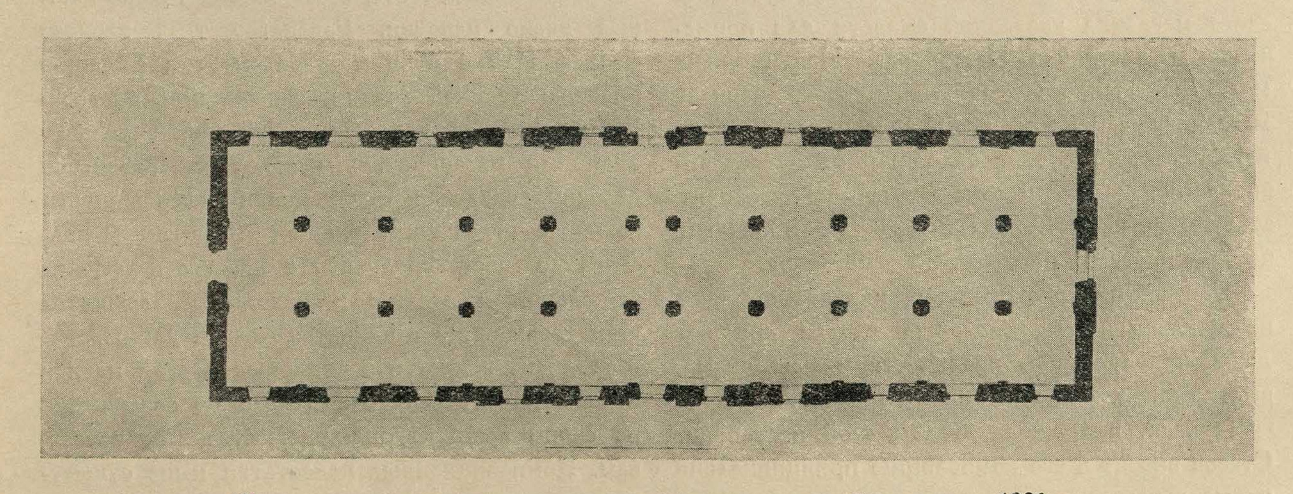
Однако известно, что проектирование провиантских магазинов в Инженерном департаменте (а эти здания только здесь и проектировались) в тот период проводил архитектор В. П. Стасов. Именно ему принадлежат оба «образцовых» проекта, выполненных последовательно в январе и декабре 1819 г., из которых первый был осуществлен в 1820 г. у Обводного канала в Петербурге. Заметим, что «образцовый» проект провиантского магазина Стасова от 1819 г. при осуществлении его на конкретном участке у Обводного канала в исполнительном чертеже визирован Штаубертом так же, как копия с «образцового» проекта провиантского магазина от 1821 г., приведенная у Майера.

На ряде подобных примеров из проектной практики Инженерного департамента выяснилась роль Стасова в работе этого учреждения



Проект «образцового» провиантского магазина. Арх. Стасов. Декабрь 1819 г.





Фасад и план провиантского магазина, исполненные арх. Соколовым в 1820 г.

и в частности наличие четкого распределения обязанностей в системе Инженерного департамента между Стасовым и Штаубертом. Стасов делал проект, Штауберт, как главный архитектор департамента, визировал своей подписью копии с проекта, предназначенные для дальнейшего использования. Это видно из приведенной у Майера копии с проекта провиантского магазина 1821 г., также визированной Штаубертом.

Заметим, что именно проект Стасова, второй из указанных «образцовых» проектов провиантского магазина, утвержденный в декабре 1819 г. и предназначавшийся для постройки у Калинкина моста в Петербурге (рис. 3), являлся тем «образцом», который был прислан в Москву в 1820 г. вместе с предписанием о постройке. Стасовский проект, по существу, целиком и повторил в своем чертеже архитектор Соколов, которому вначале была поручена эта работа и которого в этой роли позднее сменил архитектор Шестаков. Изучение композиции и истории трех «образцовых» проектов провиантских магазинов (января 1819 г., декабря 1819 г. и июня 1821 г.) также позволяет проследить последовательное развитие общей композиционной идеи в каждом из этих трех проектов.

Обратимся к рассмотрению «цепочки».

Прежде всего, все три проекта представляют собой одинаковые по вместимости корпуса, рассчитанные на 35 000 кулей зерна, и являются, таким образом, ответом на одно и то же проектное задание. Перед архитектором стояла задача: запроектировать типовой корпус провиантского магазина указанной емкости для применения в застройке Петербурга. Найти оптимальное решение отдельного типового корпуса магазинов с учетом возможности многократного повторения его в сплошном ряду застройки улицы — эта цель неизменно руководит автором на всех этапах его работы над каждым из трех проектов провиантского магазина.

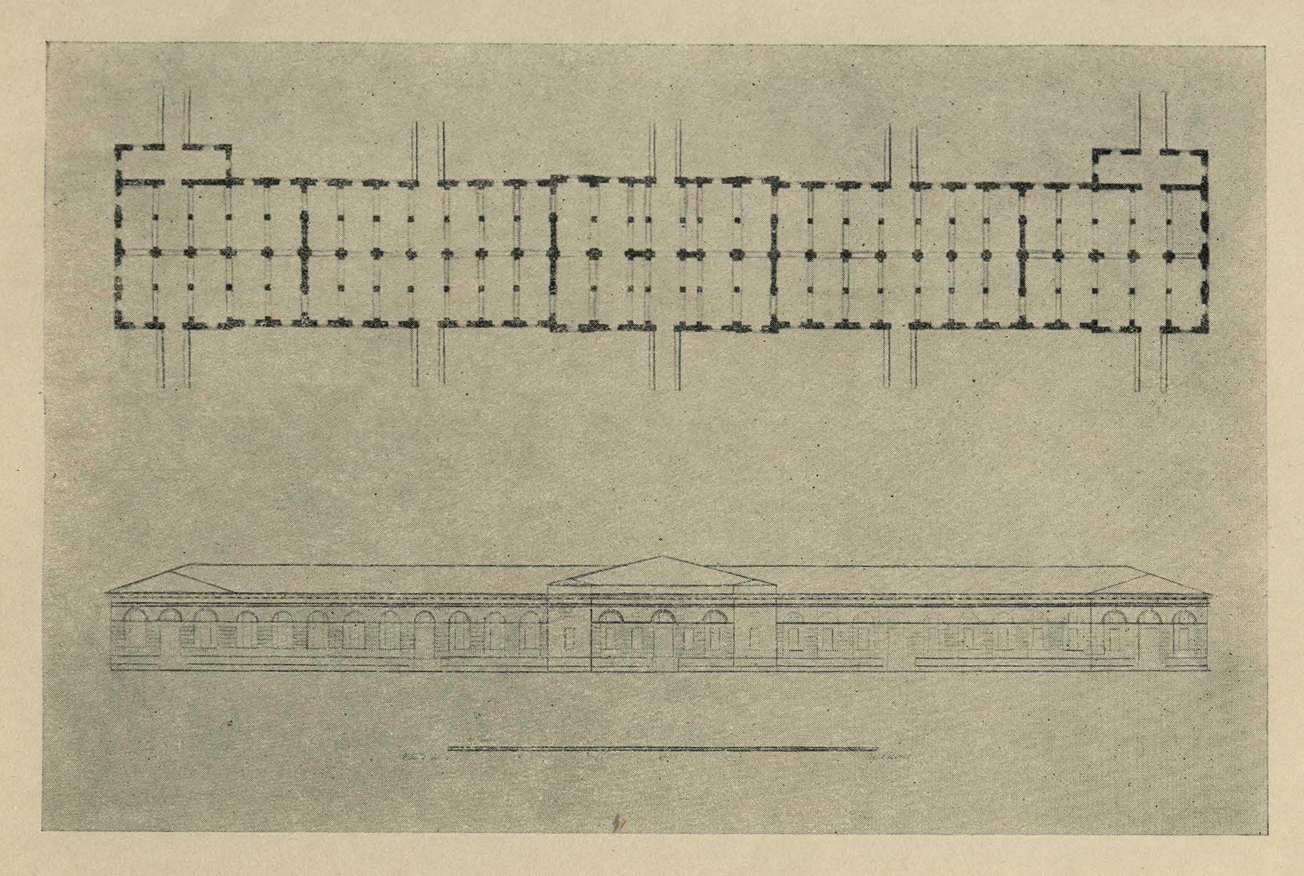
Первый из трех проектов, как это явствует из надписи на чертеже, был сделан «по подражанию троицким провиантским магазинам», выстроенным ранее по проекту арх. Л. Руска.

Однако, подражая деталям этой постройки, Стасов вносит в его композицию принципиально новые качества.

Фасад и план этого здания представляли собой по идее абсолютно законченную композицию отдельного, замкнутого объема. Два боковых ризалита, фланкируя линию переднего фасада, зрительно останавливают его развитие по фронту улицы и заставляют почувствовать глубинное построение всей композиции в плане. Таким образом, здание мыслилось, как самодовлеющий, замкнутый объемный пространственный организм, существующий в окружении подчиненного ему пространства.

В противоположность такой концепции, Стасов проектировал здание провиантского магазина, как элемент непрерывной цепи, строящей пространство улицы и подчиненной тектонике этого пространства. Если Руска строил фасад на противопоставлении фронтальных и глубинных частей здания, как отдельного пространственного объема, то Стасов в основу решения фасада кладет равенство составляющих его частей, как звеньев единого вытянутого фронта фасада, составленного многими зданиями. В этом принципиальное различие обоих проектов. Потому было бы ошибкой полагать, что Стасов просто механически укоротил фасад прежнего здания до нужной длины. В таком случае, вероятно, автор отказался бы от троечастного построения фасада, как рудимента прежней композиции. Однако ничего подобного не происходит. Триада равных звеньев становится ведущим приемом композиции и получает развитие во втором и в особенности в последнем «образцовом» проекте, составляющем завершающее звено цепочки. Равенство трех звеньев фасада дало в руки мастера ключ к решению пространственной задачи, связанной с построением ансамбля улицы, застроенной типовыми зданиями магазинов. Именно такое равенство делений, создавая ощущение незавершенности каждого отдельного здания, тем самым заставляло взор скользить с плоскости фасада от здания к зданию и находить разрешение всей композиции в единстве фасада улицы.

Однако конкретное воплощение этой идеи в первом проекте Стасова далеко не совершенно по своим архитектурно-художественным качествам. Композиционные недостатки ныне существующего здания можно проследить в натуре.

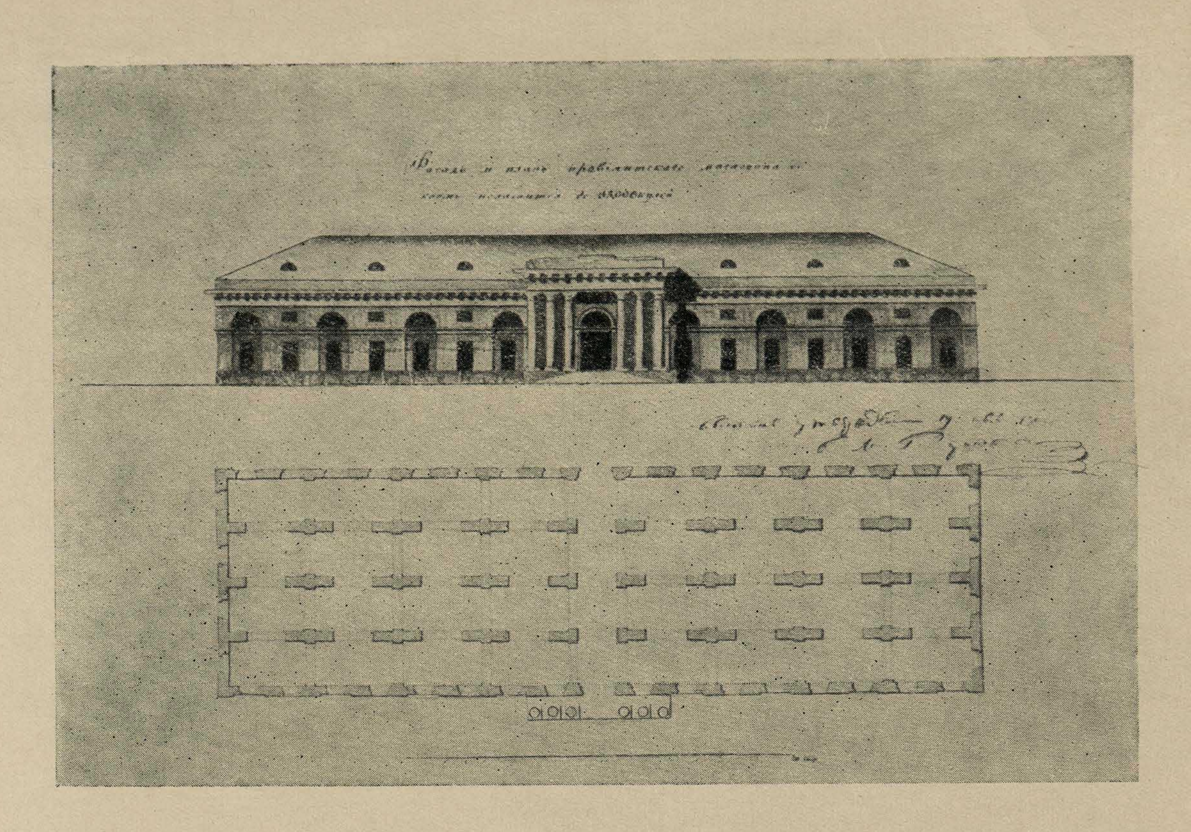


Проект «образцового» провиантского магазина. Арх. Руска

Здание поставлено у Обводного канала в виде цепи из четырех одинаковых корпусов. Несмотря на ничтожные разрывы между корпусами, каждый из них все же сохраняет еще свою обособленность. Тектоника отдельного здания-объема в какой-то степени еще преобладает во внешнем облике каждого корпуса над тектоникой пространства улицы. Рисунок фасада явно не рассчитан на многократное повторение его в ряду застройки улицы. Поэтому так утомительно однообразен мелкий шаг арок. Его ритм соответствует малой протяженности отдельного здания и теряется в пространстве улицы. Единство уличного ансамбля еще не вполне достигнуто.

Во втором проекте мысль архитектора направлена на преодоление имеющихся противоречий. Он еще сохраняет некоторые черты исходной композиционной схемы, но придает ей иной характер, подчиняя все элементы фасада основной доминанте вытянутого пространства улицы. Стасов нивелирует значение середины и крыльев фасада, вводя единый мотив арок по всей длине здания. Он отказывается в крыльях здания от отдельных столбов и переходит к сплошной стене. Такая решительная трансформация позволяет ему раздвинуть арки и тем самым укрупнить общий ритм проемов фасада, благодаря чему весь фасад приобретает более вытянутые пропорции. Здесь Стасов определяет свое отношение к стене, как тектонической основе здания, подчеркивая подобную характеристику стены, заглубляя архивольты арок в стену и соединяя таким образом плоское полукольцо архивольта с гладким полем стены.

Однако главнейшим моментом композиции второго проекта Стасова является новая трактовка идеи трехчленного строения фасада, качественно отличная от первого варианта.



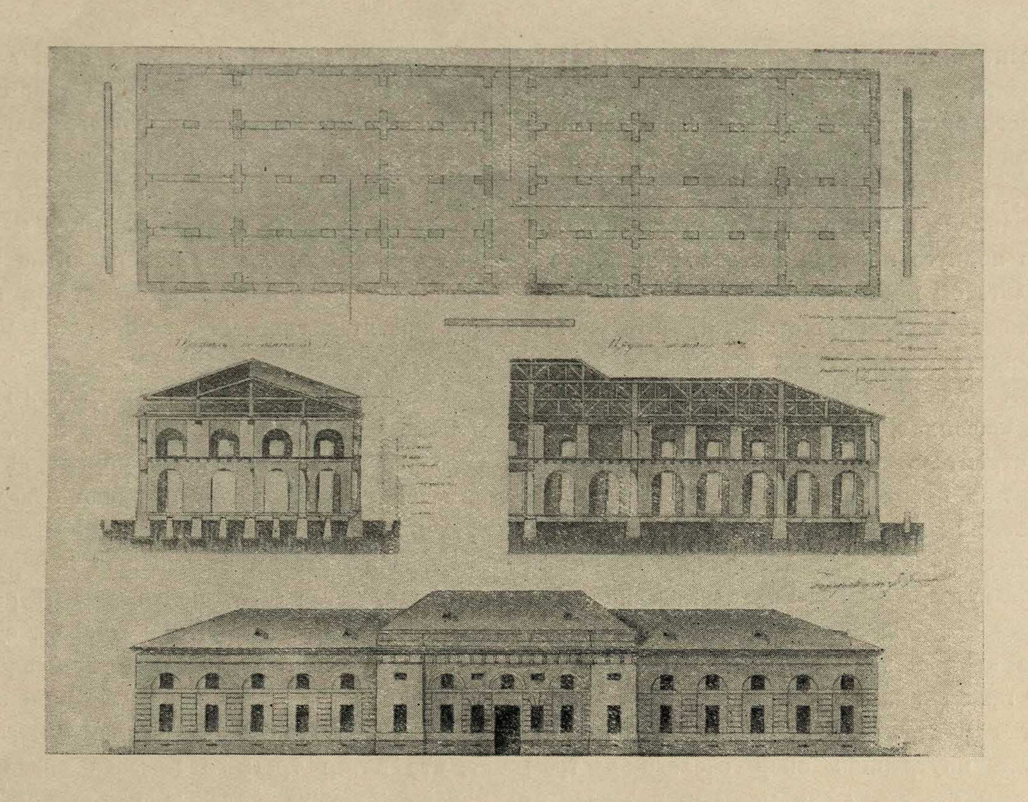
Проект «образцового» провиантского магазина. Арх. Демерцов

Если в первом проекте эта идея только намечена и сказалась в одинаковых размерах среднего и крайних звеньев, то во втором проекте каждое звено как таковое получает яркую архитектурную характеристику в виде сильного пятна портала, расположенного по оси каждого звена (здесь Стасов умело использовал чисто утилитарную необходимость в добавочных входах). Стасов энергично центрирует крайние звенья и создает тем самым не только размерную, но и качественную равнозначность всех трех делений фасада. Тема трех порталов начинает звучать императивно, как лейтмотив композиции, и нивелирует местные различия в трактовке среднего и крайних звеньев.

Следует отметить, что Стасов, «подражая» в первом проекте 1819 г. фасаду одного проекта, целиком сохраняет в плане решение другого проекта, также «образцового» провиантского магазина на 35 000 кулей, созданного архитектором Демерцовым и утвержденного в 1808 г. Это обстоятельство свидетельствует о стойкости архитектурных традиций и наличии строгой преемственности в проектной и строительной практике Инженерного департамента. Поэтому Стасов, создавая собственную концепцию типового проекта, вынужден вложить принципиально новую идею композиции в «прокрустово ложе» готовых плана и фасада различных «образцовых» проектов.

Отсюда вытекает нетипичность первого проекта 1819 г. для «руки» Стасова. Собственно, Стасову принадлежит здесь только самая идея равенства трех звеньев, которую автор и развивает в следующих проектах.

Во втором проекте 1819 г. Стасов подчиняет ей композицию плана. Если в первом проекте Стасов сохраняет разбивку плана на четыре продольных галереи с центральной продольной стеной, то во втором проекте он переходит к т р е м д е л е н и я м со средним продольным проходом и этим делает возможной трак-



Исполнительный чертеж провиантского магазина. Арх. Стасов. 1819 г. Осуществлен в 1820 г. на Обводном канале в Петербурге

товку торцовых стен, подобную звеньям продольных фасадов здания.

Таким образом, Стасов распространяет единую структуру фасада, как цепи звеньев, на весь периметр здания, окончательно уничтожив различия в архитектурной характеристике продольных и торцовых стен типового корпуса. Этот прием полностью сохранен в решении третьего проекта.

Архитектурная концепция проекта провиантского магазина 1821 г. целиком вытекает из проекта Стасова от декабря 1819 г. и является его дальнейшим развитием.

Как видно из надписи на чертеже, проект 1821 г. был сделан в количестве двух «примеров» или вариантов, из которых нам известен лишь второй, утвержденный. Существование проекта «1-го примера», как промежуточной стадии, необходимо учесть, рассматривая дальнейшее развитие стасовской композиции типового корпуса магазина в проекте 1821 г.

В этом третьем проекте уже отброшена рудиментарная форма «пилона» и решительно фиксируется ось каждого звена размещением арки только над проемом портала. Сочетание арки и портала получает, таким образом, абсолютное главенство в рисунке фасада. Отказ от пилонов позволил уменьшить количество проемов с одиннадцати до десяти, соответственно раздвинув их.

В проекте 1821 г. обращает на себя внимание новая трактовка внутренних опор здания в виде двух продольных стен, в отличие от системы квадратных столбов второго проекта Стасова.

Причины этого, казалось бы, неожиданного отказа от конструктивной схемы второго проекта связаны с фактом постройки в 1820 г. на Обводном канале в Петербурге новых провиантских магазинов по первому стасовскому проекту 1819 г. Это здание только что вышло из лесов, когда разрабатывалась композиция типо-

вого проекта магазина, утвержденного в 1821 г. Естественно, что развитие композиционной схемы второго проекта Стасова в дальнейшем проектировании должно было претерпеть известные коррективы, вызванные наличием уже «опробованной» в натуре конструктивной схемы типового корпуса провиантского магазина.

Результатом подобного корректива и явилось расположение внутренних стен в проекте 1821 г., повторяющее систему таких же стен в осуществленном здании магазина на Обводном канале. Очевидно, или Стасов, или, скорее всего, строитель этого здания архитектор Штауберт в процессе разработки конструктивных чертежей внесли изменения в устройство внутренних опор здания в порядке уточнения «высочайше утвержденного» плана магазина. Они уменьшили пролеты арок в продольных стенах, увеличив количество пролетов до пятнадцати, по числу проемов на фасаде, и свели к минимуму количество поперечных стен. Таким образом, устройство внутренних опор свелось к трем продольным стенам, лишь местами перехваченным поперечными арками.

Эта конструкция и была перенесена в третий проект типового корпуса с добавлением всего по одному пролету на обоих концах здания, что позволило разместить проемы окон и дверей против каждого второго пролета внутренней продольной аркады. С другой стороны, монолитность наружных стен, не ослабленных редкими проемами, позволила архитектору вообще отказаться от тех немногих поперечных связей, которые еще были сохранены в постройке у Обводного канала. При этом логическое развитие композиционной схемы второго проекта Стасова в третьем проекте, естественно, заставило его ограничиться только двумя продольными стенами.

Несомненно, что проект 1821 г. значительно выше предыдущего с художественной стороны. Автор, сохраняя и усиливая императивность мерного шага арок и порталов, как связующих элементов большой формы целого, в то же время вводит ритмическое чередование сопровождающего мотива вертикальных окон и горизонтальных ниш, сочетая ритм с гладью и рустом стены. Эти два «голоса» и придают одновременно силу и изящество облику Московских провиантских магазинов. В таком простом сочетании крупного равномерного шага арок и тонко разработанного ритмического сопровождения этого лейтмотива заключалось разрешение всего художественного замысла и завершалось тем самым логическое развитие исходной композиционной идеи, заложенной в предыдущих проектах типовых провиантских магазинов Стасова.

Подходя критически ко всем этим данным, мы все же должны поставить вопрос, в какой мере развитие единой композиционной идеи может свидетельствовать об «одной руке» во всех трех проектах.

Мысль Стасова, заложенная в первых двух проектах, могла быть подхвачена и развита в третьем проекте и другим мастером, сумевшим, в таком случае, блестяще раскрыть содержащиеся в самой идее большие композиционные возможности. Из анализа во всяком случае явствует, что автор третьего проекта видел и знал предшествующие проекты Стасова и намечал свое решение, отталкиваясь от обоих проектов названного мастера. Автором, конечно, мог быть и сам В. П. Стасов. В пользу последнего вывода говорит самый прием композиции фасада, как цепи ритмически чередующихся звеньев, в архитектуре русского классицизма почти уникальный. В виде подобной ритмической «цепи» объемов строится лишь фасад здания дворцовой оранжереи в гор. Пушкине, принадлежащий именно В. П. Стасову.

Результаты анализа трех проектов необходимо рассматривать на фоне более общих стилистических аналогий в проекте 1821 г. и других одновременных этому проекту работ Стасова. Подобные аналогии действительно имеются и явно подтверждают руку Стасова во всех деталях проекта провиантского магазина 1821 г.

В данном проекте автор заменяет прямую форму аттика ступенчатой. Именно эта ступенчатая форма аттика является излюбленной Стасовым и применена им в ряде сооружений: в Дворцовой оранжерее в гор. Пушкине, в Павловских казармах в Ленинграде, в воротах «Любезным моим сослуживцам» в гор. Пушкине и ряде других построек и проектов.



Здание Ленэнерго (б. Павловские казармы). Вид со стороны Марсова Поля



Здание Ленэнерго (б. Павловские казармы). Портик по улице Халтурина

Для целей данного анализа особенно важна аналогия этой формы аттика в здании Павловских казарм ввиду точного совпадения времени изготовления проекта провиантского магазина и года перестройки Стасовым Павловских казарм (1821).

Безусловно новым в проекте провиантского магазина 1821 г. является обрамление порталов в виде узкого наличника, увенчанного очень пологим треугольником фронтона. Однако совершенно так же трактует Стасов обрамления проемов и в постройках с. Грузина — в башнях у пристани и колокольне. В ряде других сооружений этого мастера мы находим различные варианты этой же композиции. При этом низкие треугольники фронтонов составляют их характерную особенность. Таковы сандрики на фасаде центрального павильона Конюшенного корпуса на Мойке и др.

Горизонтальные ниши, показанные в проекте 1821 г., также неизменно отсутствуют в произведениях Стасова. В том же Конюшенном корпусе эта деталь применена на фасаде центрального объема, причем на варианте фасада (в проекте) эти ниши показаны без заполнения их барельефом. Впрочем, подобные незаполненные ниши имеются на фасаде обоих провиантских магазинов 1819 г. В проекте дачи Миних снова появляется на фасаде центрального корпуса та же горизонтальная ниша. И, наконец, эта деталь присутствует на фасадах Троицкого собора. Стасов буквально привязан к этой излюбленной им детали архитектурного убранства.

Наклон стен, характерный для облика Московских провиантских магазинов и показанный в проекте 1821 г., также типичен для ряда произведений Стасова и в частности для тех же построек в с. Грузине.

В этом отношении особенно характерна башня у пристани, где сочетание могучей арки и тонко модулированного обрамления портала на фоне наклонной стены особенно близко к проекту провиантского магазина 1821 г.

В композиции башни-маяка у Грузинской пристани введен прием монументализации маленького здания, аналогично такому же примеру в композиции Московского провиантского магазина. В обоих зданиях он выражен в контрастном сопоставлении крупной модулировки самой стены со сравнительно тонко модулированным мотивом обрамления проема в виде узкого профилированного наличника, завершенного фронтоном. Именно это понимание единства двух противоположных приемов пластической разработки заложено в сочетании крупного рисунка и тонких профилей Московских провиантских магазинов и придает здесь сравнительно небольшому по высоте зданию магазина выражение величия. В композиции башни-маяка Стасов достигает того же эффекта идентичными архитектурными средствами. Пропорции узкого наличника и плоского фронтона и тонкость их простых профилей как бы говорят о том, что они предназначены для большого здания, и создают ощущение абсолютно больших размеров проема. Ту же роль играют наличники порталов в провиантских магазинах. Благодаря этим деталям оттеняется и получает значительность крупный рисунок рустовки стен. Стена приобретает тот облик величия, который роднит это маленькое сооружение с монументальным ансамблем Московских провиантских магазинов.

Особый интерес представляет трактовка арочных проемов в проекте 1821 г. одним большим пролетом, не размельченным каменными импостами, как это сделано во втором стасовском проекте магазинов 1819 г. Здесь прослеживается явная закономерность, характерная для Стасова.

Именно таким же крупным нечлененным пятном решает Стасов проем арки во всех случаях, когда подобная форма является ведущей в композиции фасада. Таковы решенные одним пролетом главные арки дворцовой оранжереи в гор. Пушкине, арки Конюшенного корпуса на Мойке и др. В противоположность главным аркам, Стасов членит в тех же сооружениях импостами арочные проемы, имеющие подчиненное значение в композиции. Таковы арки в антресолях оранжереи (над одноэтажными частями здания) и другие.

Во втором проекте провиантского магазина 1819 г. ведущей формой фасада являются порталы, а не арки. Именно крупные пятна порталов здесь определяют структуру фасада, как цепи звеньев. Поэтому арочные проемы в данном

проекте разбиты импостами и сделаны тем самым менее значительными. Арки провиантского магазина 1821 г. абсолютно доминируют в рисунке фасада. Их крупный масштаб и большая форма пятна подчеркнуты тонкой разработкой обрамления портала. Соответственно ведущему композиционному значению арки, ее проем и трактован одним пролетом.

Существенным моментом композиции проектов провиантских магазинов 1821 г., указывающим на принадлежность их Стасову, является прием креповки среднего звена с отступом назад. Этот прием при данных соотношениях почти равных по длине звеньев фасада совершенно необычен. С точки зрения цельности объема здания, взятого изолированно, здесь явно напрашивается креповка средней части вперед (на зрителя), как необходимое условие усиления середины. Равенство частей фасада, казалось бы, композиционно требует подобного усиления, и мысль выдвинуть середину фасада неизбежно пришла бы в голову тому архитектору, которому было бы поручено завершить стасовскую композицию провиантского магазина. Так и сделал в действительности архитектор Соколов, «исправив» по-своему второй стасовский проект 1819 г., служивший ему «образцом».

Соколов рассматривал композицию присланного проекта Стасова как отдельно стоящего объема и, естественно, почувствовал отсутствие «середины» в фасаде «стасовского образца». Для того, чтобы притти к композиции проекта провиантского магазина 1821 г., недостаточно было только видеть предыдущий проект Стасова. Нужна была полная осведомленность в исходной композиционной идее, а таковая могла быть либо у самого Стасова, либо у его ближайшего помощника, т. е., практически, опять у того же Стасова.

В приведенном кратком разборе трех проектов провиантских магазинов сознательно не затронуты моменты графического исполнения чертежей. Этот фактор в данном случае не может быть принят во внимание, так как найденные чертежи исполнялись различными лицами, в различных местах и в различное время. Первые два чертежа, обнаруженные в оригинале, сделаны либо рукой автора, Стасова, либо его ближайшим помощником в год, указанный на чертеже (1819). Третий же корпус является вторичной копией, исполненной через 17 лет после появления оригинала. При этом исполнителем ее был не автор и не его помощник, а один из составителей альбома Майера, изданного в 1838 г. Таким образом, 19-летний разрыв во времени между первыми двумя чертежами и последним и неизбежное изменение приемов графического исполнения архитектурных чертежей за этот период исключают возможность подобного анализа.

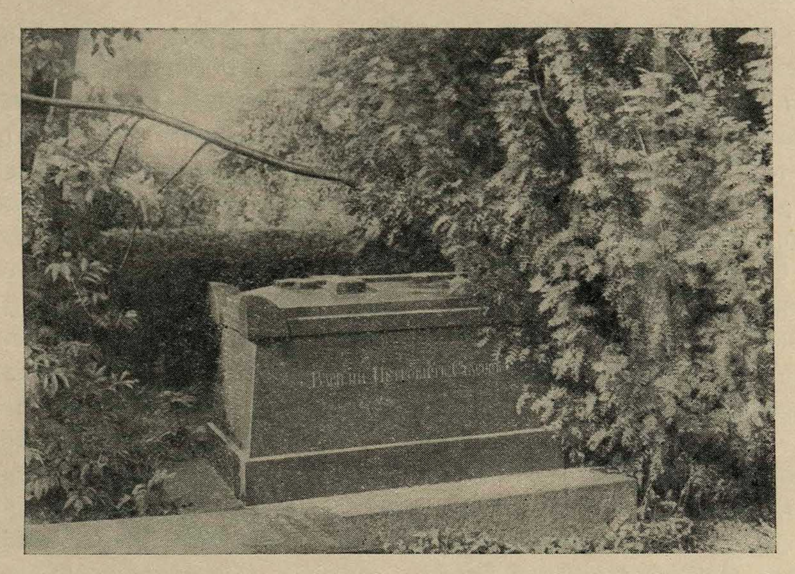
* * *

Изучение ряда документов «дела» дало дополнительные указания на авторство Стасова в проекте 1821 г. и позволило сделать заключение о причастности Стасова к дальнейшему созданию ансамбля Московских провиантских магазинов на нынешнем участке у Крымской площади.

Сохранился рапорт Шестакова о поездке его в Петербург якобы для сличения присланных оттуда «высочайше утвержденных чертежей» с новым зданием провиантского магазина, осуществленным по этим же чертежам. По возвращении Шестаков действительно вводит изменения в чертежи («высочайше утвержденные»!) в порядке уточнения проекта «по натуре», в частности отменяет остекление, заменяя его железными ставнями с решетками, и пр.

Оказалось, что здания, о котором говорит Шестаков, вовсе не было в натуре; оно лишь предполагалось на месте старых Воскресенских магазинов, но не было выстроено (сохранился генеральный план от 1856 г.), и Шестаков не мог его видеть, а измененные им строительные детали проекта он скопировал с подобных деталей провиантских магазинов Стасова на Обводном канале, выстроенных, как уже говорилось, в 1820 г. и существующих там поныне.

Совершенно очевидно, что Шестаков, имея дело с «высочайше утвержденным» проектом, мог это сделать только по указанию автора проекта, т. е. Стасова, который и направил его к своей постройке.



Могила В. П. Стасова на кладбище Александро-Невской лавры в Ленинграде. Фото с натуры

Анализ действий Шестакова до и после поездки в Петербург раскрывает подлинную цель этой поездки.

Перед началом стройки и за месяц до поездки Шестаков в официальном рапорте жалуется на недопустимо малые размеры участка, отведенного для строительства магазинов, и указывает на невозможность расположить на нем здание «с должной регулярностью и нужными отступами». При этом он настойчиво требует увеличения участка за счет прирезки соседней земли по Садовой улице. После возвращения из Петербурга Шестаков больше об этом не вспоминает. Наоборот, действуя с полной уверенностью, он еще плотнее, чем того требовал участок, сдвигает корпуса, оставляя неиспользованной часть длины участка (около 2,5 метра).

Шестаков, очевидно застигнутый врасплох перспективой возведения здания магазинов на слишком тесном участке и не представляя себе будущего ансамбля, настоятельно нуждался в указаниях автора проекта, которые и получил в бытность свою в Петербурге. Поэтому он так спокойно обходит молчанием факт отсутствия в натуре осуществленного «образца» провиантских складов.

Дальнейшие действия Шестакова говорят о том, что он получил исчерпывающие указания от автора проекта, крупного петербургского зодчего. Шестаков последовательно и уверенно осуществляет детально продуманный план композиции и поэтому решительно сдвигает корпуса, обнаруживая полное понимание общего замысла.

После возвращения Шестаков с большим тактом и обдуманно дополняет общий ансамбль чугунной оградой, которую выполняет по собственному проекту. При этом он поступает весьма смело. Ограды как бы «вдвинуты» в прогалы между корпусами и поставлены в распор стен без всяких промежуточных элементов (как каменные пилоны в воротах со стороны Метростроевской улицы). Шестаков достиг нужного впечатления: эти ограды как бы незаметно появляются из тела стены, как ее продолжение, и так же незаметно исчезают в ней, заставляя взор скользить по плоскости фасада и делая незаметными прогалы.

Анализ композиции ограды Шестакова — единственной в этом роде в Москве — позволяет обнаружить ряд стилистических аналогий в рисунке деталей решетки с деталями петербургских оград Стасова у Преображенского собора, у Измайловского собора, решеток с. Грузина,

проекта ограды у ворот «Любезным моим сослуживцам» в гор. Пушкине (пилон, увенчанный доспехами) и других.

Все это, а также ряд дальнейших широких аналогий в проекте провиантского магазина от 1821 г. и других работах Стасова (к чему автор статьи обращается ниже) подтверждает, что автор проекта, Стасов, конечно, был непосредственно причастен к решению будущего московского ансамбля и наметил его композицию в бытность Шестакова в Петербурге, передав здесь же все необходимые чертежи и указания.

Необходимо добавить, что проведенный в порядке проверки широкий и тщательный обзор творчества других известных архитекторов того времени не дал никаких оснований приписать интересующий нас проект кому-либо из них.

* * *

Авторство Стасова в отношении здания Московских провиантских магазинов позволяет с большей полнотой и разносторонностью осмыслить и понять особенности творческого метода зодчего.

Эти особенности, составляющие отличительную черту творческого облика и личного стиля мастера и наложившие ясный отпечаток на все лучшее из созданного им в области архитектуры, наиболее рельефно и четко характеризуются взаимной противоположностью композиционных приемов Стасова и Росси. Здесь как бы встречаются два различных направления в архитектуре русского классицизма, которые мы можем проследить в различии стилевых оттенков в творчестве ряда архитекторов московской и петербургской школ и которые в этот период наиболее ярко сказались в работах двух названных зодчих.

Градостроительная дисциплина одинаково определяет творчество обоих зодчих. Однако выбор и трактовка архитектурных средств организации больших пространственных ансамблей у Стасова и Росси различны.

Росси, создавая свои ансамбли, как правило, полностью подчиняет архитектуру отдельного здания его назначению — служить границей и создавать форму городской площади и улицы. При этом Росси свободно деформирует объем здания, заставляя его полностью растворяться в пространственной композиции целого. Этот прием типичен для Росси, и в этом основная причина силы и выразительности созданных им ансамблей.

Соответственно, стена у Росси — прежде всего поверхность, обрамляющая парадные пространства города, и в качестве таковой, являясь как бы фоном, больше принадлежит этим пространствам, нежели объемам зданий.

Такова стена здания Генерального штаба. Ее, казалось бы, мелкая и дробная, загруженная деталями фактурная обработка здесь необходима, ибо стена, являясь нейтральным фоном, логически подчеркивает и оттеняет выразительность и цельность парадного пространства площади. Из этого вытекает и отношение Росси к деталям, трактованным как мелкие элементы большой декоративной картины.

Иначе поступает Стасов.

Подчиняя здание единству пространственного ансамбля, Стасов, в противоположность Росси, никогда полностью не отказывается от выразительности объемной формы отдельного здания. Здесь сказалась глубокая связь творчества Стасова с традициями архитектурной школы Москвы эпохи классицизма и в первую очередь с традициями Казакова.

Это — основная черта творческого метода Стасова, которую мы можем проследить во всех лучших его произведениях и которая определяет и объясняет нам особенности стасовского подхода к решению ансамбля, его трактовку детали, его сдержанность и скупость в декоративной обработке зданий.

Даже строя такие протяженные здания, как дворцовая оранжерея в гор. Пушкине, Стасов добивается ясности объемной формы сооружения. Он трактует единый корпус оранжереи в виде цепи сомкнутых, как бы сросшихся павильонов и этим воссоздает объемно-ясную структуру здания. Это — типичный прием стасовской композиции.

Как мы видели выше, именно этот прием был положен Стасовым в основу решения типового корпуса провиантского магазина и осуще-

ствлен зодчим в наиболее законченной и четкой форме в «образцовом» проекте 1821 г.

В рисунке ряда деталей фасада оранжереи можно проследить, как зодчий, добиваясь единства целого, стремится не нарушить ясной и четкой формы составляющих его объемных элементов здания.

Отдельные звенья в фасаде оранжереи четко ограничены. Это подчеркнуто креповками. Кроме того, ни один из элементов архитектурного рисунка не переходит на стену соседнего звена.

Стасов связывает отдельные звенья общим мотивом колоннады, вводя и здесь, однако, нюансные различия в трактовке ее частей (в рисунке антаблемента, расстановке колонн). Таким образом, сохраняя абсолютное единство целого, выраженного в мотиве колоннады, Стасов добивается разнообразия местных оттенков этого мотива в характеристике отдельных частей.

Так же поступает Стасов и в композиции Московских провиантских магазинов, подчеркивая единство здания-блока сильным ритмом арок и порталов и сохраняя четкость объемной структуры его частей в простом чередовании рустованных и гладких стен, поддержанном ритмом венков.

Эта четкость и выразительность объемной формы в произведениях Стасова всегда сочетается с подчеркнуто сдержанной декоративной обработкой стен. Эти качества у Стасова неотделимы одно от другого и говорят о глубокой творческой связи композиций Стасова с классическими произведениями русского зодчества прошлых веков.

Это ясно выражено и в здании Московских провиантских магазинов. Так же, как и тем произведениям, его ясным объемам не нужна мелкая фактурная обработка поверхности стен.

Ничто, кроме спокойной глади этих стен, не может так ясно подчеркнуть объемную структуру здания. Такой стеной нельзя обрамить площадь. Она немыслима на месте здания Генерального штаба Росси. Такая стена может существовать только в кристаллически ясной объемной композиции, какой является здание провиантских магазинов. Здесь четким объемом является, во-первых, каждое звено корпуса, во-вторых, каждый корпус в отдельности и, наконец, в-третьих, блок из трех корпусов — также четкий и ясно выраженный объем.

Этим качествам стасовских композиций отвечает и арсенал художественных средств зодчего.

Стена в произведениях Стасова — не нейтральный фон, несущий декор, как у Росси. Скупой орнамент на стенах его зданий возникает из тела самой стены.

Стена и ее декор едины. Поэтому Стасов окрашивает свои здания в один цвет — белый, подчеркивая этим смысл скульптурной детали, как пластического развития тела самой стены.

Это ясно выражено в здании Московских провиантских магазинов. Белые венки возникают из тела белой стены. Зодчий выразительно подчеркивает смысл декоративной детали, помещая ее рядом с прямоугольной нишей, которую логично оставляет ничем не заполненной.

У Стасова мало деталей, но каждая очень осмысленна и решительна. Работая строго ограниченным, спартански-скупым набором средств, он предельно использует их для выявления основных качеств своих композиций. Поэтому детали его различных построек — в с. Грузине, гор. Пушкине, Ленинграде и других местах — резко отличны от канонических образцов.

Подчеркивая тектонические качества стены, Стасов отказывается от традиционных архивольтов, трактуя обрамления арочных проемов заглублением арки внутрь, уступом самой стены. Тело арки и стены едино, что ясно выражено в арках провиантских магазинов. Подобный смысл заложен и в композиции арок дворцовой оранжереи в гор. Пушкине — прямой аналогии аркам московского здания. Контур арки в обоих зданиях одинаково близко подходит к верхней границе стены. Однако Стасов не боится зрительно разорвать стену. Наоборот, этим приемом зодчий как бы показывает, что тело арки — та же стена, продолжение ее глади, лишь внешне скрытой богатым скульптурным убранством арки.

Сравнивая эту композицию эдикулы Стасова в оранжерее с подобным приемом, в частности, у Жилярди (например, в «Высоких

Горах»), мы легко убеждаемся в их принципиальном различии. У Жилярди эдикула является нейтральной вставкой в проем, и ей всегда противопоставлена конструктивная форма перекрывающего проем архивольта. Тектонически значение этой вставки равно нулю.

Передняя плоскость эдикулы расположена значительно глубже, нежели это делает Стасов, и совершенно оторвана от плоскости фасадной стены. Такая концепция мотива эдикулы совершенно чужда ее трактовке у Стасова (вспомним эдикулы центрального и боковых павильонов Конюшенного корпуса на Мойке), как чужда она, в частности, и чисто «по-стасовски» трактованным аркам провиантских магазинов.

Стасов делает очень узкими наличники проемов, почти вдвое отступая от канона. В провиантских магазинах это дает замечательный эффект в общей композиции здания: наличник, подобно анту, только прикрывает обнаженные торцы могучей стены. Ту же трактовку и тот же смысл наличника у Стасова мы видим в композиции башни у пристани в с. Грузине. Зодчий и здесь подчеркивает этим приемом силу и значительность стены.

Башня у пристани в с. Грузине очень близка московскому шедевру. Здесь тот же героический образ, который так волнует нас в суровом величии магазинов. Какое из произведений архитектуры русского классицизма начала 20-х годов ближе по духу и содержанию образа зданию Московских провиантских магазинов и какой из зодчих этой эпохи по силе эпического рассказа ближе в своем творчестве к этому замечательному произведению архитектуры, как зодчий Василий Стасов!

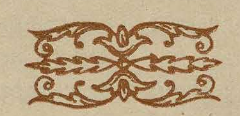
Башня-маяк у Гру́зинской пристани — всего лишь небольшая постройка. Однако Стасов сумел довести образ до предельной силы звучания. И он достигает этого без всякой аффектации формы, единственно силой выразительности ясного и простого объема башни, оттененного в каждой детали ее композиции.

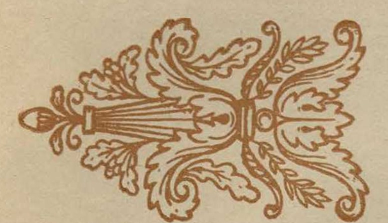
Умение выйти из рамок будничного, возвысить архитектурное сооружение до явления большой значимости характерно для этого крупного мастера.

* * *

Лучшие произведения Стасова являются свидетельством блестящих достижений русского зодчества эпохи классицизма.

Творческий пример славных русских зодчих, их традиции и мастерство помогают советским архитекторам находить новые пути и методы архитектурного творчества, глубоко слитые с жизнью и историей народа, методы, следуя которым советские архитекторы создают свое новое, непохожее на все предыдущее в истории архитектуры и целиком принадлежащее нашей эпохе победившего социализма.





ЧЕРТЕЖИ В. П. СТАСОВА СОБРАНИЯ МУЗЕЯ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР



*

Е. А. Белецкая

Изучение графического наследия В. П. Стасова расширяет наши сведения о творческой деятельности замечательного зодчего, выдающегося инженера-строителя, крупнейшего практика и теоретика архитектуры, оставившего значительный след в истории русской культуры и искусства.

Каждый дошедший до нашего времени чертеж Стасова тем более интересен, что от его более чем 50-летней творческой деятельности осталось сравнительно небольшое графическое наследие, опубликованное только в количестве нескольких листов.

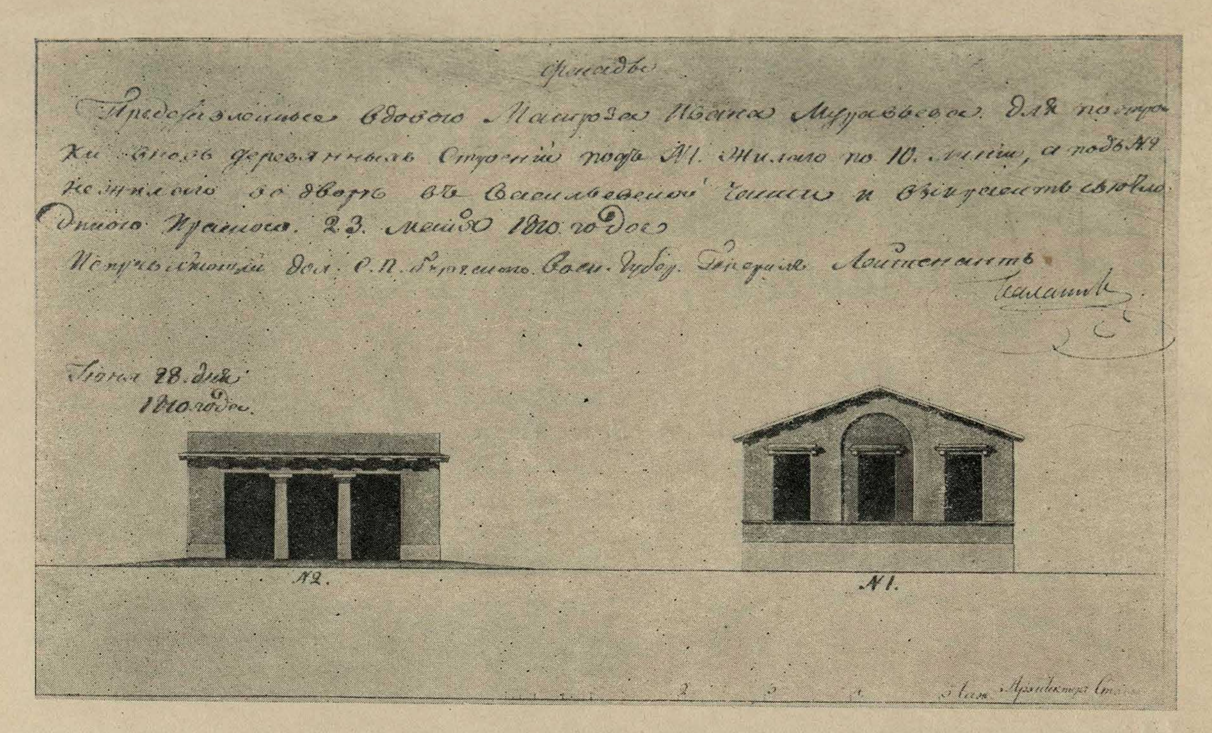
Цель настоящего сообщения — ознакомить с проектами Стасова, собранными Музеем Академии архитектуры СССР. Это небольшая коллекция, насчитывающая 20 листов, часть которых выполнена рукой Стасова, часть же — его многочисленными помощниками и только подписана им.

Несмотря на небольшое количество чертежей коллекция ярко иллюстрирует широту творческого диапазона Стасова: деревянные надворные строения и жилые домики, каменные жилые дома, которые до наших дней сохранились на улицах Ленинграда, проекты монументальных зданий — казармы Павловского полка, Исаакиевский собор, храм Христа и другие.

Особый интерес представляют листы с эскизами триумфальных ворот. Они помогают проследить творческий процесс Стасова, его поиски художественного образа, отвечающего назначению сооружения запечатлеть в архитектуре величие побед Отечественной войны 1812 г.

Отличительной чертой архитектурной графики Стасова является необычайная лаконичность, сдержанность рисунка, деловой характер подачи проекта.

Основное в этой графике — передача архитектурного образа, четкость разработки архитектурных форм. Стасов не прибегает ни к каким дополнительным изобразительным приемам, рассчитанным на достижение того или иного эффекта. Он почти никогда не вводит в свои проекты фигуры людей, животных, архитектурное окружение, он почти не применяет и акварели, работая преимущественно тушью, часто прибегая лишь к одному контурному изображению. В тех же немногих листах, где Стасов вводит в качестве дополнительного элемента природу, пейзаж,—он делает это с мастерством блестящего рисовальщика, с чуткостью большого художника, для которого неизменным остается передача основной архи-



Проект жилого дома и сарая Муравьевой. 1810 г.

тектурной мысли. Так, в проекте дачи Миних * нарисованы кустарники, деревья, как бы растворяющиеся в серебристой дымке, выполненные тушью пером и тончайшей кистью. Элементы природы своей воздушной легкостью лишь усиливают выразительность, пластичность архитектурно-пространственного образа.

В число опубликованных до сих пор чертежей Стасова вошли только проекты уникальных сооружений. Проекты же, относящиеся к его повседневной практической деятельности архитектора «для составления фасадов и наблюдения за строениями» при петербургском военном губернаторе и позже члена «Комитета строений и гидравлических работ», публикуются впервые. Но именно деятельность Стасова, руководившего в течение многих лет работой по проектированию новых и перестройке старых жилых домов, оказала большое влияние на характер архитектурного облика города.

* Собрание Музея истории и развития Ленинграда. Шифр хранения СИГ—218.

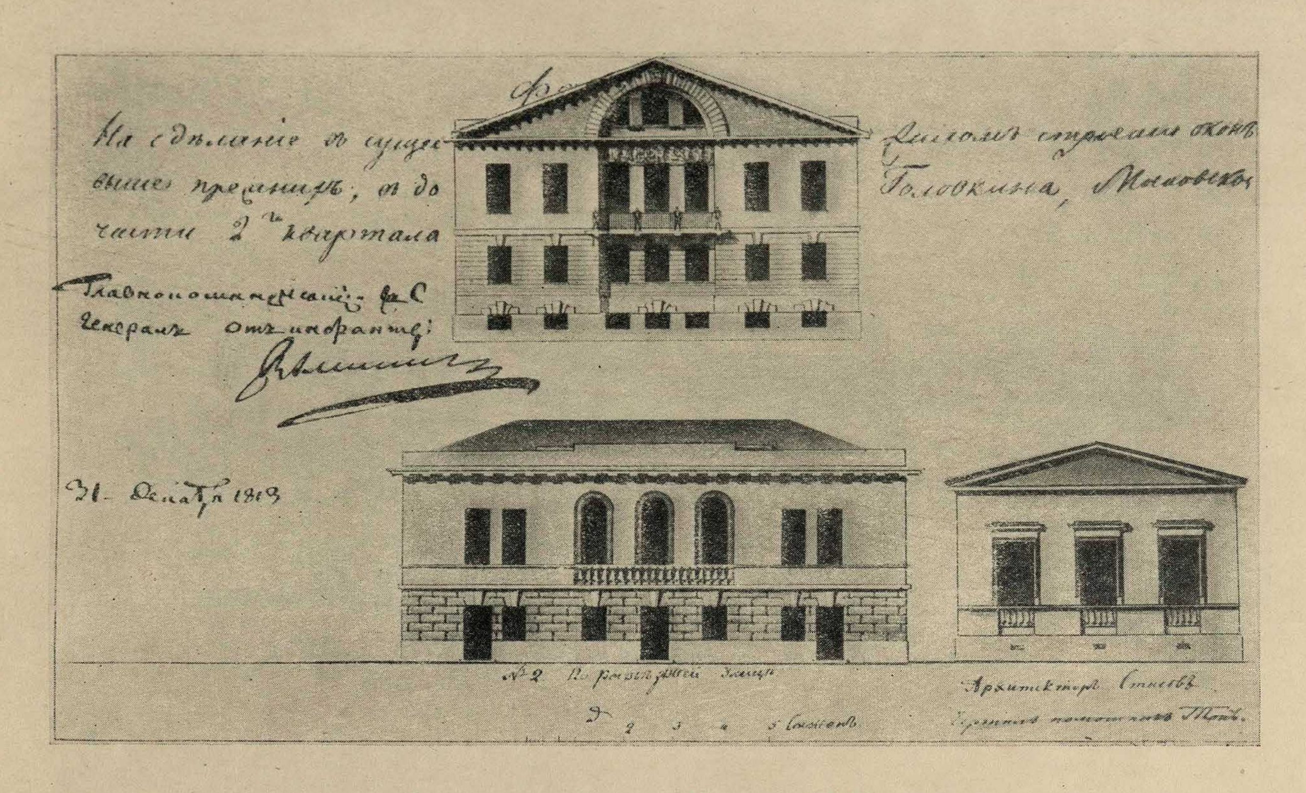
Исполненные В. П. Стасовым проекты жилых домов, имеющиеся в собрании Музея, датированы 1810—1815 гг., т. е. относятся к началу деятельности архитектора в Петербурге. Все они были утверждены к постройке.

В нескольких чертежах даны различные типы «обывательских» домов, начиная с маленького жилого дома и кончая домами развитого городского типа.

Чертеж «для постройки вновь» деревянного жилого дома и надворного строения вдовы матроса Муравьева на 10-й линии Васильевского острова * датирован 1810 годом. В решении выходящего на улицу торцового фасада дома и в фасаде сарая, при всей скромности

* Шифр хранения Р. 1. 478.

Чертежи жилых домов собрания Музея имеют за рамкой нумерацию латинскими цифрами, общую с нумерацией ряда чертежей Стасова из собрания Академии Художеств и Музея истории и развития Ленинграда, проектом Кремлевского дворца, дачей Миних и другими, указывающими, возможно, на подготовку их к изданию.



Проект перестройки дома Головкина. 1813 г.

здания, сказалась рука мастера-классика, передавшего характер стиля при помощи немногосложных приемов.

Проекты * перестройки особняков Головкина (1813) и Бергиной (1815) в Московской и Адмиралтейской частях отличаются при различиях в их решении умело найденными пропорциями, изяществом деталей. Здесь Стасов, быть может, больше приближается к первому, московскому периоду своего творчества.

В проектах ** постройки дома Сапожниковой, перестройки домов Салагова и Сироткина (1811) выполнены фасады каменных жилых домов в третьей и четвертой Адмиралтейских частях. Подобные этим, вытянувшиеся сплошным фронтоном дома, с их строго регламентированной этажностью, почти тождественным архитектурным решением, однообразной серой окраской, придавали центральным улицам города строгий, «официальный» вид.

Стасов был воспитан на традициях московской архитектурной школы, однако он сумел почувствовать иной характер архитектуры Петербурга и не шел вразрез с ним в проектах «рядовой» застройки.

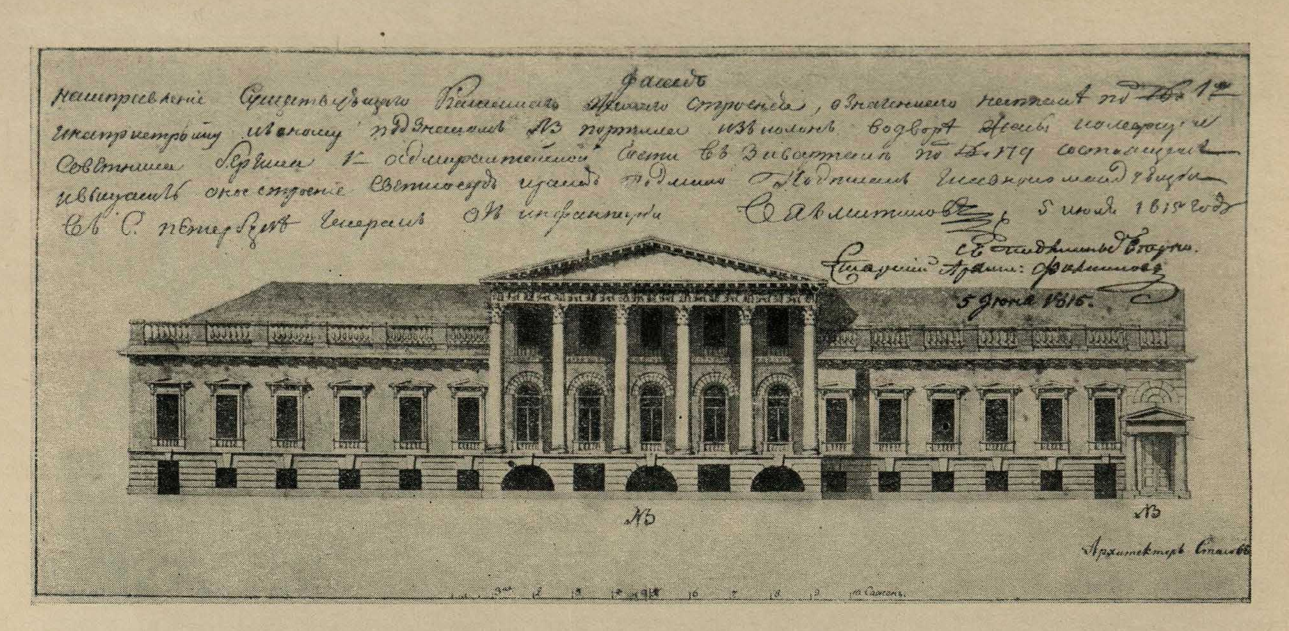
Значение Стасова в проектировании и строительстве Исаакиевского собора с достаточной полнотой освещено в труде Н. П. Никитина *.

Стасов вошел в состав Комитета, образованного в 1821 г. при Академии Художеств. В задачу этого Комитета входило «исправление» признанного несостоятельным в художественном и техническом отношении проекта Монферрана. Строительные работы были остановлены. Комитету предстояло коренным образом переработать

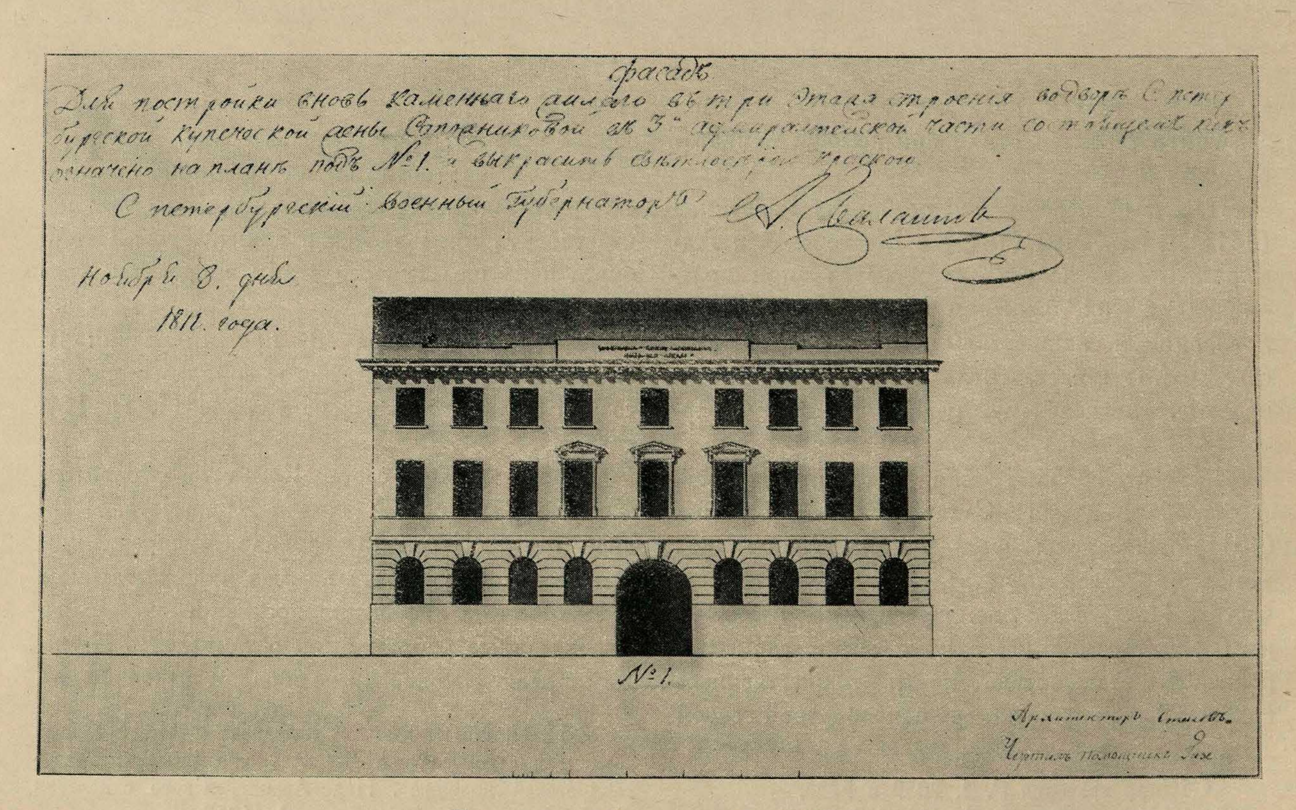
* Шифр хранения Р. 1. 7059 и 5235.

** Шифр хранения Р. 1. 464, 449 и 476.

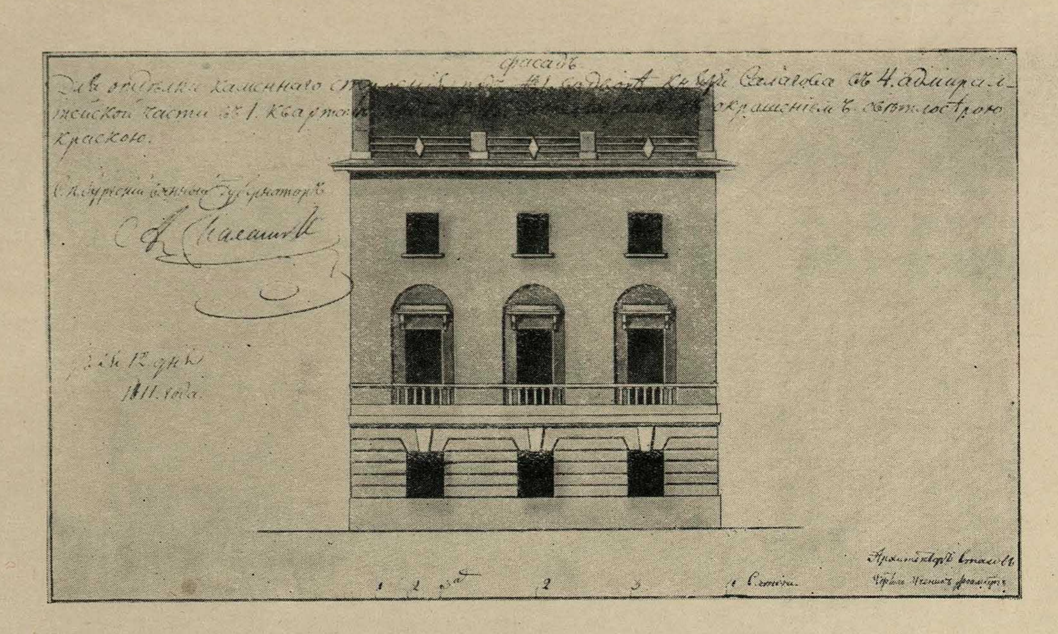
* Н. П. Никитин. «Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны». Изд. Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. Л. 1939.



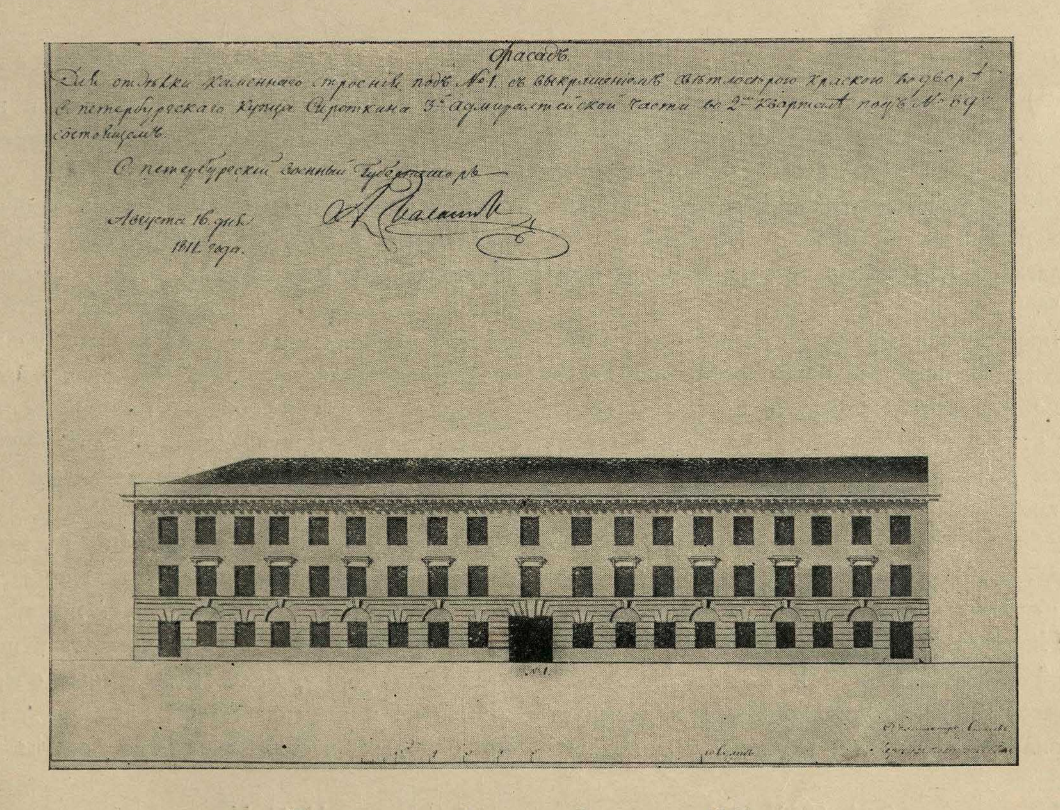
Проект перестройки дома Бергиной. 1815 г.



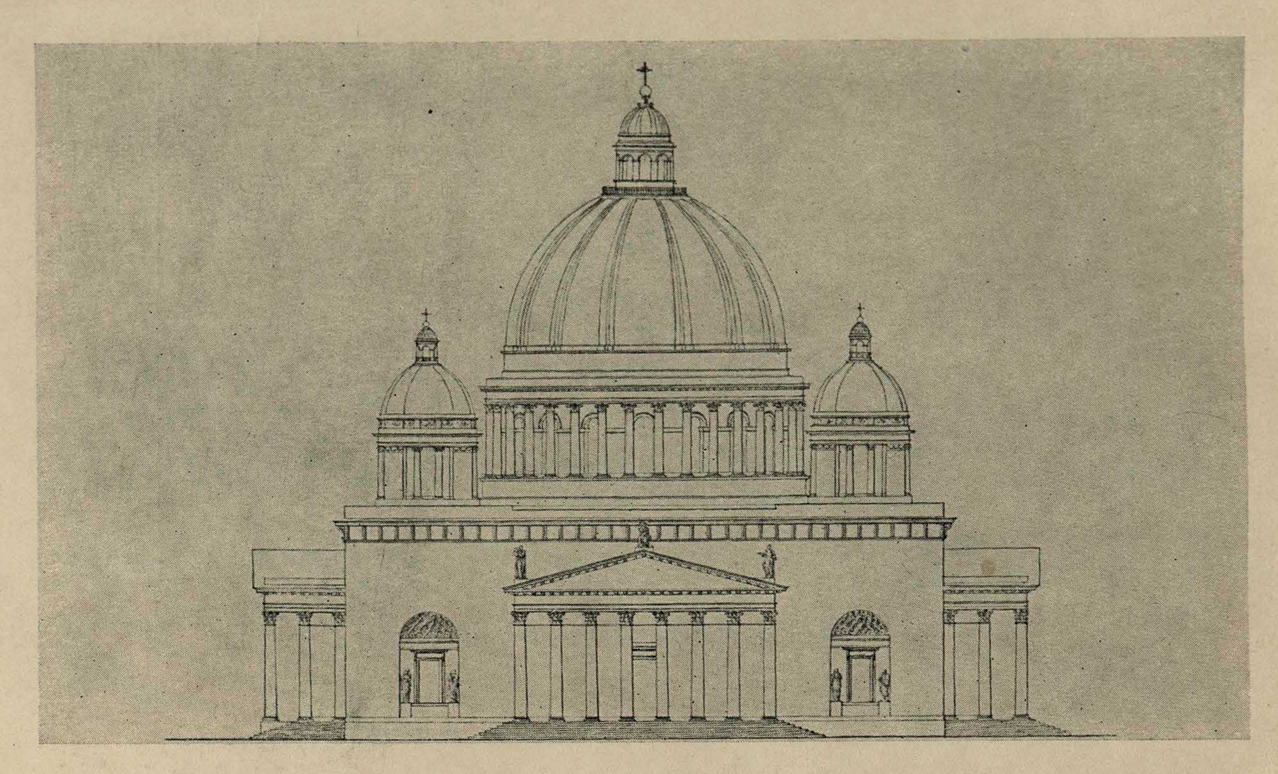
Проект дома Сапожниковой. 1811 г.



Проект перестройки дома Салагова. 1811 г.



Проект перестройки дома Сироткина. 1811 г.



Проект Исаакиевского собора. Предварительный вариант

проект Монферрана и дать свои предложения, не отступая от принятого для собора пятиглавия, используя заготовленные гранитные колонны двух портиков (восточного и западного портиков по проекту Монферрана не предполагалось), а также старые и новые фундаменты.

Из представленных на рассмотрение Комитета эскизных проектов были особо выделены пять, в числе которых был и проект Стасова. Проект этот в его окончательном варианте опубликован в книге Н. П. Никитина, где дано также подробное описание его.

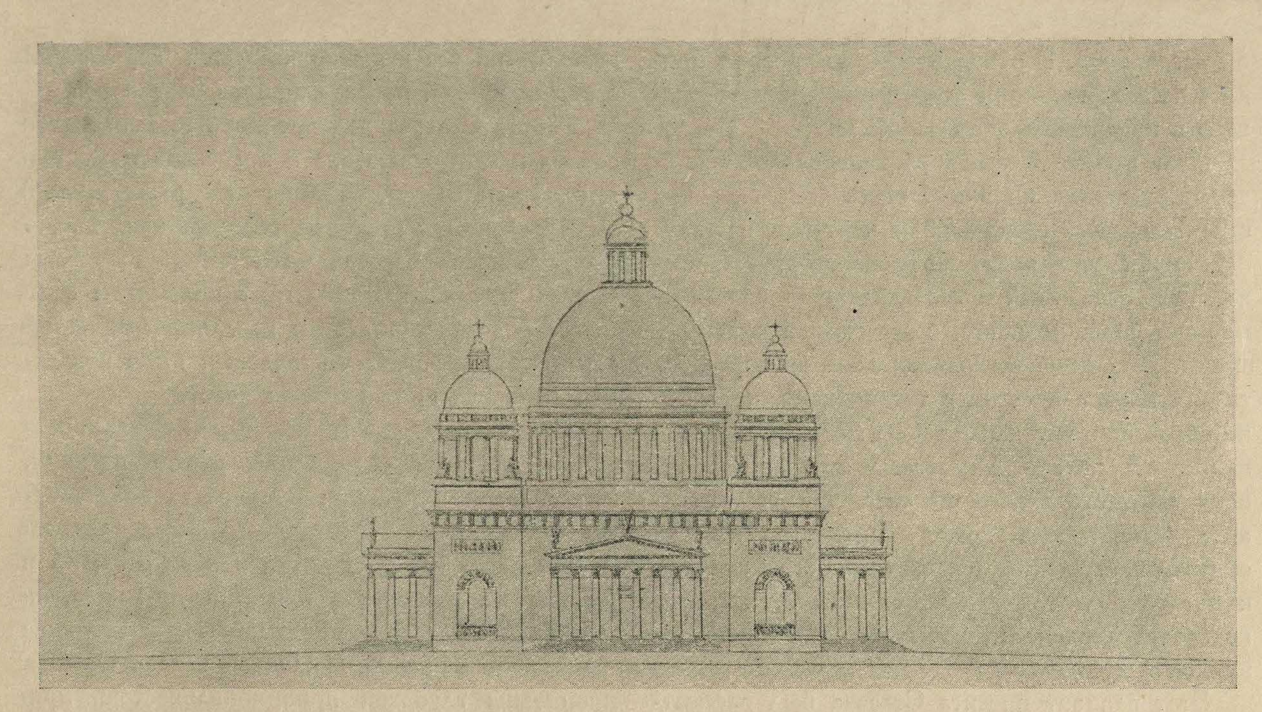
В собрании Музея имеются четыре стасовских чертежа Исаакиевского собора, проливающие дополнительный свет на сообщенные Н. П. Никитиным сведения*. Рассмотрение этих чертежей позволяет притти к выводу о том, что Стасовым были представлены в Комитет два варианта проекта, и вместе с тем показывает путь, по которому шел зодчий в поисках наиболее гармоничного композиционного решения.

На одном, повидимому, из первоначальных вариантов собора Стасов дает необычайно широкий диаметр купола, столь удачно решающий сложный вопрос освещенности*. Но силуэт центрального купола все же не найден, он представляется как бы распластанным. Не вполне удачны общие пропорции здания, однообразна протяженность лишенной ризалитов стены, перегружены деталями оконные ниши.

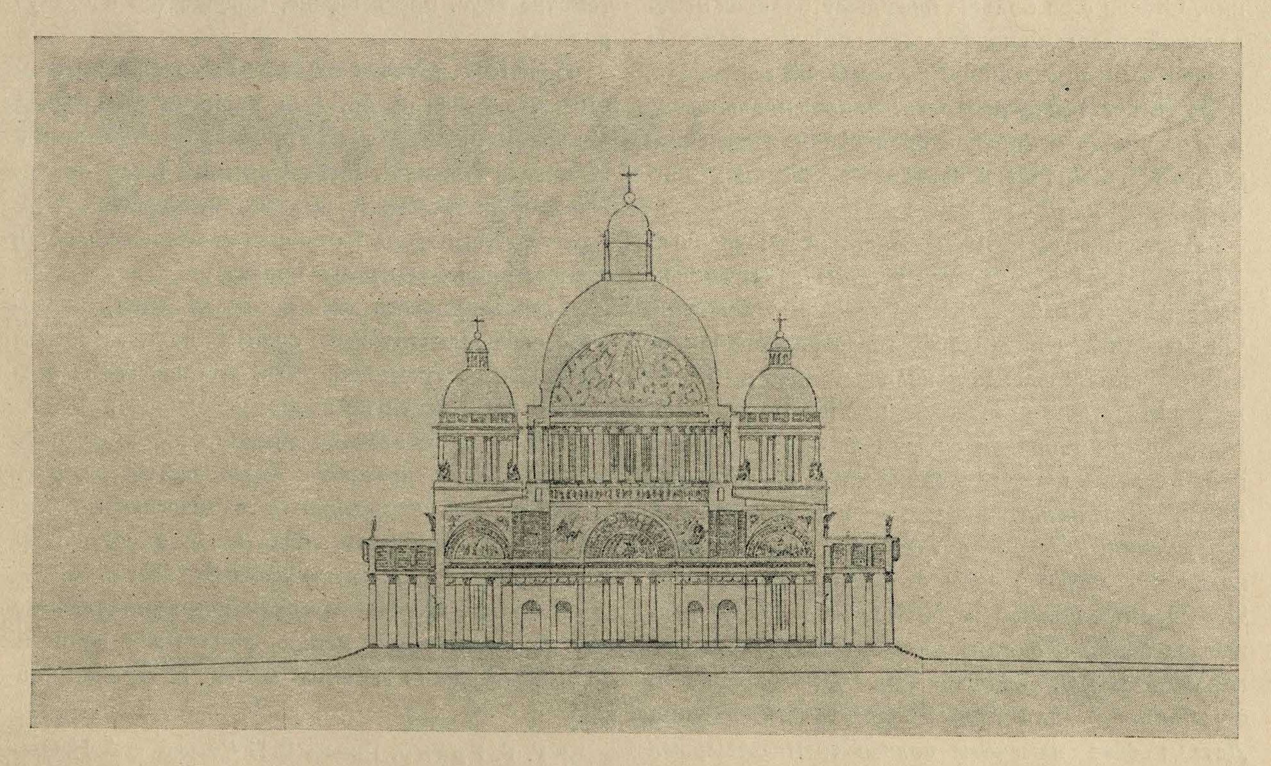
В следующий по времени вариант, представленный в фасаде и разрезе, Стасов вносит большие изменения. Он значительно повышает барабан центрального купола, придает куполу удлиненную форму, более изысканные очертания. Изменено и решение малых глав, поставленных на боковых частях здания в одном уровне

* Шифр хранения Р. 1. 5219—5222.

* См. книгу Н. П. Никитина.



Проект Исаакиевского собора. Фасад. Вариант, рассмотренный в Комитете Академии Художеств 3—4 июня 1824 г.



Проект Исаакиевского собора. Разрез. Вариант, рассмотренный 3—4 июня 1824 г.

с центральной. Вертикальность построения придает всей композиции стройность, отсутствовавшую в предварительном варианте.

Этот проект Стасова рассматривался Комитетом на заседании 3 и 4 июня 1824 г., о чем свидетельствует сделанная на чертежах надпись.

Но и этот вариант не удовлетворяет Стасова. Требовательный к себе художник настойчиво ищет более цельного, более гармоничного решения. В течение нескольких дней он перерабатывает проект и создает тот вариант, который, по справедливому заключению Н. П. Никитина, наряду с проектом Михайлова 2-го, лег в основу осуществленного проекта. В этом варианте Стасов уже нашел слитность, ясность общего построения, выразительность силуэта, к которым он так упорно стремился, неизменно следуя «правилам архитектуры и изящного вкуса».

Этот вариант проекта Стасова был рассмотрен Комитетом 19 июня того же года.

Сравнивая его с предыдущим вариантом, можно увидеть дальнейшее развитие поисков гармоничности в композиции общих масс здания. Стасов еще больше повышает барабан центральной главы, значительно снижает боковые главы, всецело подчинив их основной вертикали, и достигает той стройности, «пирамидальности» построения, к которой с большим или меньшим успехом стремились и остальные участники конкурса.

Лист с проектом собора, рассмотренный 19 июня 1824 г., является первым законченным выражением найденного Стасовым решения. Он выполнен в карандаше, тогда как опубликованный чертеж фасада исполнен тушью с отмывкой. Мастерство выполнения исключительно. Масштаб 1 : 500, почти граничащий с миниатюрой, нисколько не затруднил передачу объемности, пластичности масс монументального сооружения. Остро отточенным карандашом, пользуясь лишь разной степенью его нажима, Стасов с предельной четкостью выявляет основные членения и формы собора, усиливая нажим карандаша для изображения близлежащих и ослабляя его для отдаленных частей здания. Детали едва намечены подчас тремя-четырьмя точками, легкими черточками, но при эскизном выполнении все же ясно читаются коринфский ордер колоннад, рисунок фризов барельефов.

Работа Стасова над проектом Исаакиевского собора нашла отражение в построенном им Измайловском соборе. Мотивы отдельных деталей были развиты и в других сооружениях. Так, в Триумфальных воротах у Московской заставы Стасов завершает антаблемент колоннады фризом с отдельно стоящими горельефными фигурами; этот мотив был предложен им в последнем варианте Исаакиевского собора.

Стасов был участником многих конкурсов на выдающиеся сооружения своего времени. Его огромная эрудиция в вопросах архитектуры и строительного искусства обеспечила возможность не только участия в конкурсах, но и работы по экспертизе проектов других архитекторов. Тщательно продуманные, всесторонне обоснованные письма, докладные записи Стасова пронизаны глубокой принципиальностью, прямолинейностью и поражают независимостью суждений. Примечательно отношение горячего патриота Стасова к архитектуре, которая по его высказываниям, должна «знаменовать в потомстве вкус, просвещение, могущество и славу» родины.

В 1813 г. Стасов одновременно с Воронихиным, Кваренги и другими зодчими участвовал в первом конкурсе на проектирование храма Христа в Москве*. Г. Г. Гриммом было высказано предположение, что приписываемый Стасову чертеж собора из собрания Музея является эскизом к конкурсному проекту.

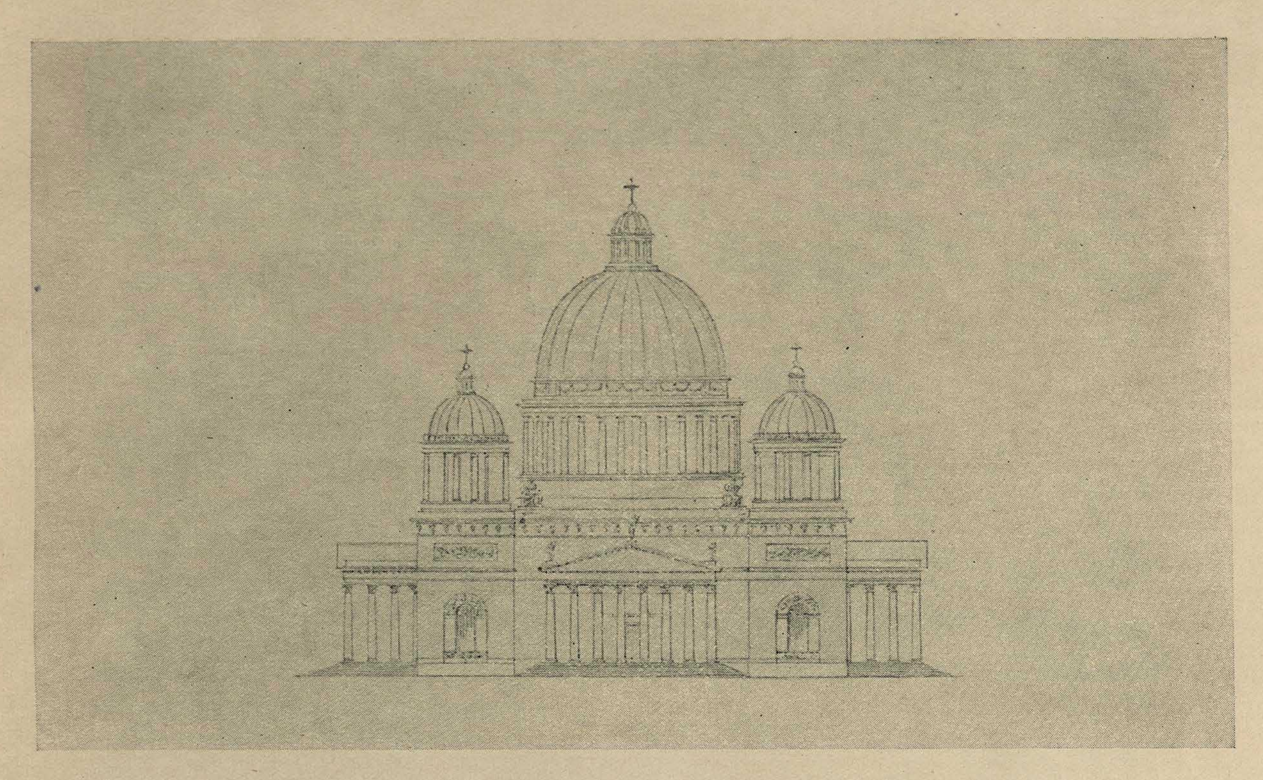
Не оспаривая этого предположения, позволяем себе заметить, что, судя по архитектурным формам и по трактовке ряда деталей, эскиз следовало бы отнести ко второму конкурсу.

Как и в работах по проекту Исаакиевского собора, Стасов принимал непосредственное участие в разрешении сложных технических и художественных вопросов, связанных с оставшимся неосуществленным проектом Витберга.

В архиве Стасова сохранились направленные ему на заключение копии докладных записок об обследовании грунта места постройки на

---

* Г. Г. Гримм. Письмо В. П. Стасова к А. Н. Оленину. Журнал «Архитектура Ленинграда», 1937 г., № 1.



Проект Исаакиевского собора. Вариант, рассмотренный 19 июня 1824 г.

Воробьевых горах, о строительных материалах и пр. *.

Огромный и сложно задуманный проект Витберга вызывал много сомнений.

Специальная комиссия в составе архитекторов Львова, Мироновского, Таманского, Бове, Жилярди, Балашова, Шестакова и других проводила исследования грунта, уточняла место строительной площадки, предлагала внести в проект изменения.

Одновременно комиссия подчеркивала, что «заключения о возможности прочного построения на вершине Воробьевых гор прожектирования Витбергом касаются только исследований прочности грунта, и отнюдь не относятся до возможности исполнения в отношении к правилам архитектуры».

* Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Шифр хранения XIII 23.

На материалы архива Стасова, хранящиеся в рукописном отделе, любезно указано Г. Г. Гриммом.

Стасов внимательно изучает докладные записки этой комиссии и испещряет поля многочисленными замечаниями и пометками.

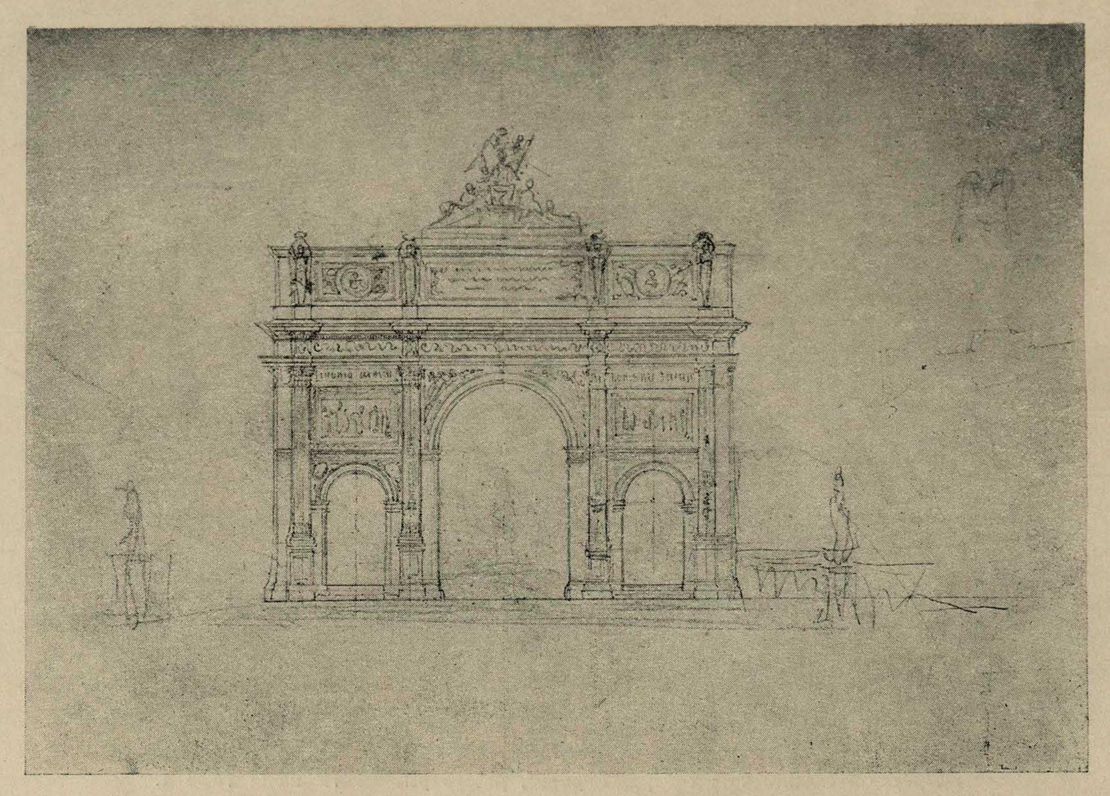
Изучение высказываний Стасова, несомненно, поможет полнее выявить облик этого замечательного инженера-новатора.

Тема триумфальных ворот в честь героических побед и славы родины, неоднократно вдохновлявшая Стасова, нашла величественное воплощение в сооруженных им воротах у Нарвской и Московской застав Петербурга.

Изучение архивных материалов Стасова в сопоставлении с собранными Музеем эскизами, черновыми набросками и проектами осуществленных ворот позволяет шире осветить работу Стасова над этой темой.

Нарвские Триумфальные ворота Стасов проектировал дважды. Как это видно из материалов архива, Стасов представил первый проект Триумфальных ворот в 1814 г.

В пояснительной записке Стасов дает интересное описание своего проекта: «Имею честь



Эскиз Триумфальных ворот у Нарвской заставы. Вариант 1814 года (?)

представить... сделанный мною прожект для триумфальных ворот, к составлению которых я принял следующие предположения: 1. чтоб широта оных была таковая проходить сквозь которую могли бы войска парадными взводами не сжимаясь. 2. чтоб вид их со всех сторон одинаково представляющий четыре главные въезда, кои бы именовались: вход в Лейпциг, вход во Францию или за Рейн, вход в Париж и вход триумфальный в Петербург или в Россию. 3. боковые входы, коих будет восемь, означут разные занятия городов и мест во время знаменитых походов, предпринятых для освобождения России и Европы». В пунктах 4—11 дается описание барельефов и колесницы. Подпись: «Апреля 27 дня 1814 года. Архитектор Стасов»*.

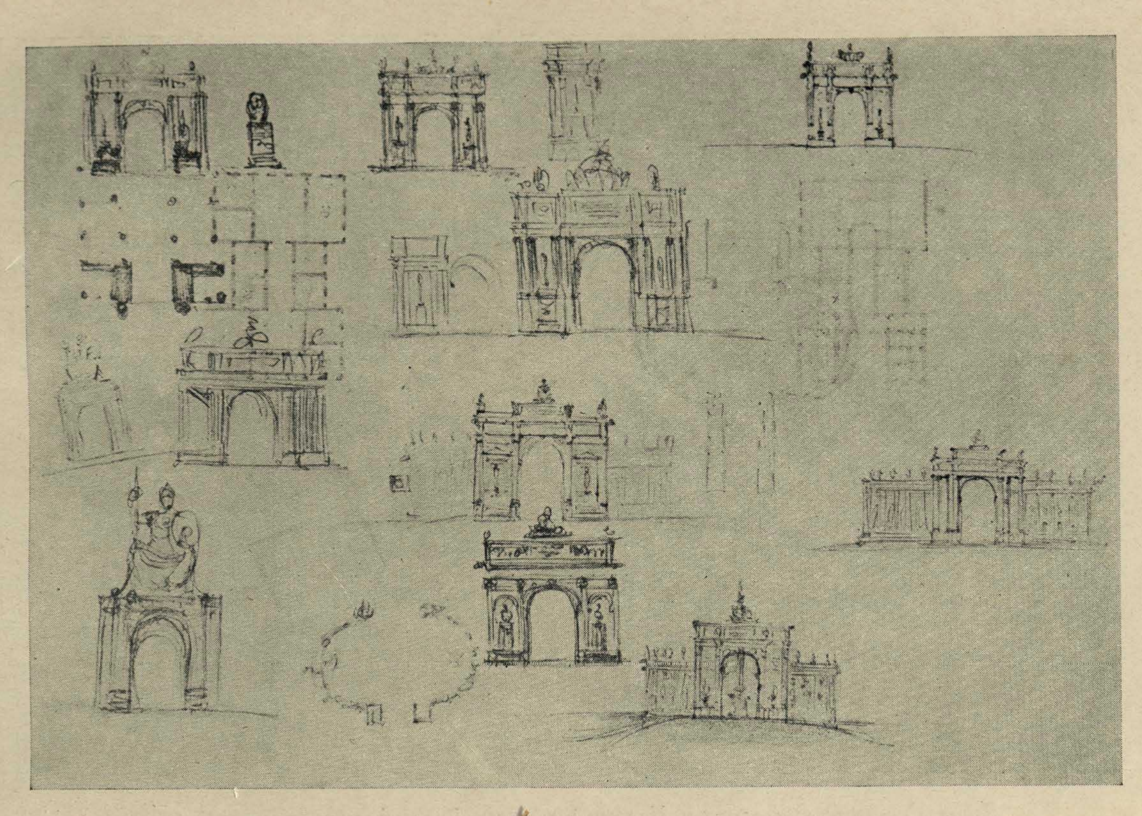
* Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Шифр хранения XIII. 23 л. 32.

Представленный в 1814 г. на утверждение графически оформленный проект Стасова до сих пор еще не обнаружен. Описание же проекта в пояснительной записке совпадает с публикуемым эскизом фасада трехпролетной арки, что позволяет считать этот эскиз вариантом неизвестной до сих пор работы Стасова*.

Вторично Стасов обращается к работе над Нарвскими воротами в 20-х годах, когда ему предложено было осуществить в камне деревянные ворота, построенные Кваренги. Выполнение этого задания не явилось для Стасова механическим пересказом заданной темы. По всему складу своей действенной целеустремленной натуры он не мог, а возможно и не хотел, стать сразу на предложенный ему путь. В Музее хранятся наброски и эскизный чертеж Стасова, отнесенный нами к проектированию Нарвских ворот**.

* Шифр хранения Р. 1. 5243.

** Шифр хранения Р. 1. 5244 и 5243.



Наброски Триумфальных ворот у Нарвской заставы. Варианты 1820 г.

Это, возможно, единственный, дошедший до наших дней документ, иллюстрирующий творческую лабораторию зодчего.

На случайно попавшем под руку листе с планом какого-то здания Стасов делает наброски триумфальной арки. Тема, повидимому, увлекла зодчего. Рука торопится поспеть за ходом мысли. Быстрыми штрихами набрасывает он один вариант, другой, третий... Отвлекаясь, рисует на полях занятные фигурки и снова возвращается к теме, давая новые и новые варианты. Тема развилась. Перед нами не отдельно стоящая арка, а огромный архитектурный ансамбль.

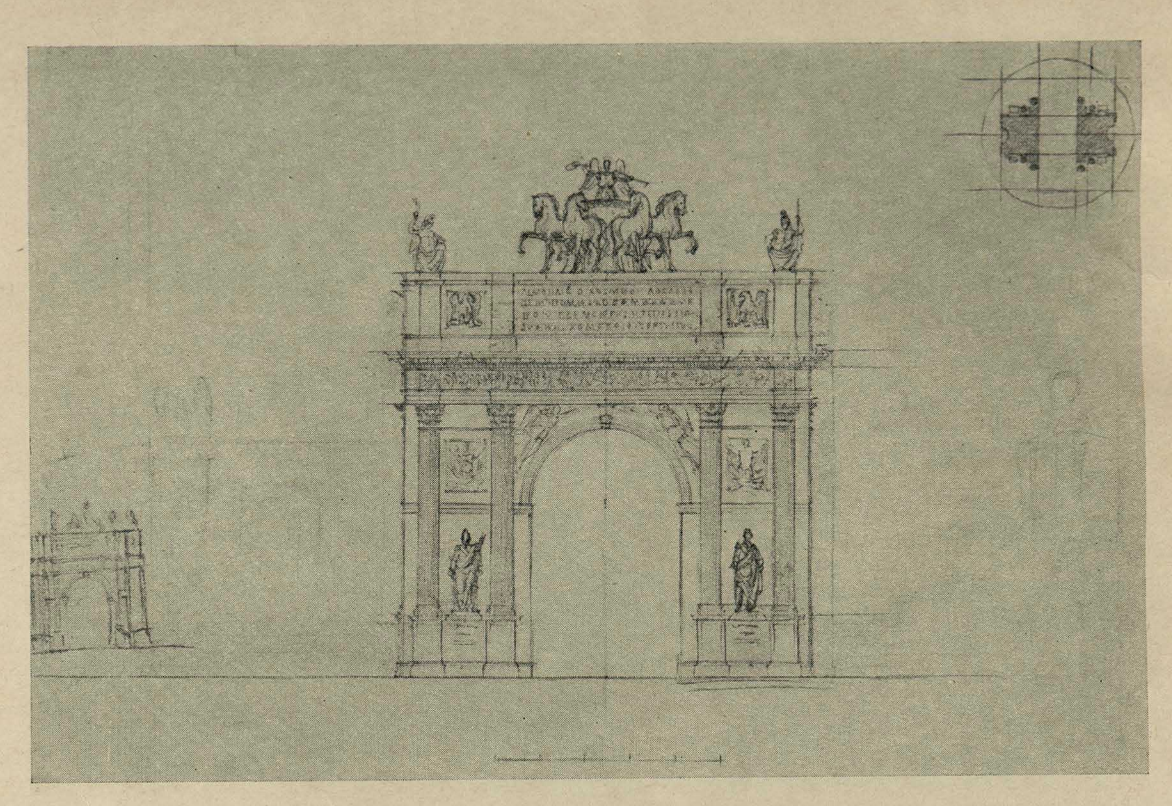
Мысль Стасова наиболее отчетливо читается в набросках плана и фасада в нижней части листа. Арка вводит на овальную площадь, окруженную глухой колоннадой со статуями в нишах и на антаблементе. Сквозь пролет арки отчетливо виден поставленный в центре площади обелиск, возвышающийся над всей композицией.

Возможно, что этот образ был навеян решением площадей в проекте Кремлевского дворца Баженова.

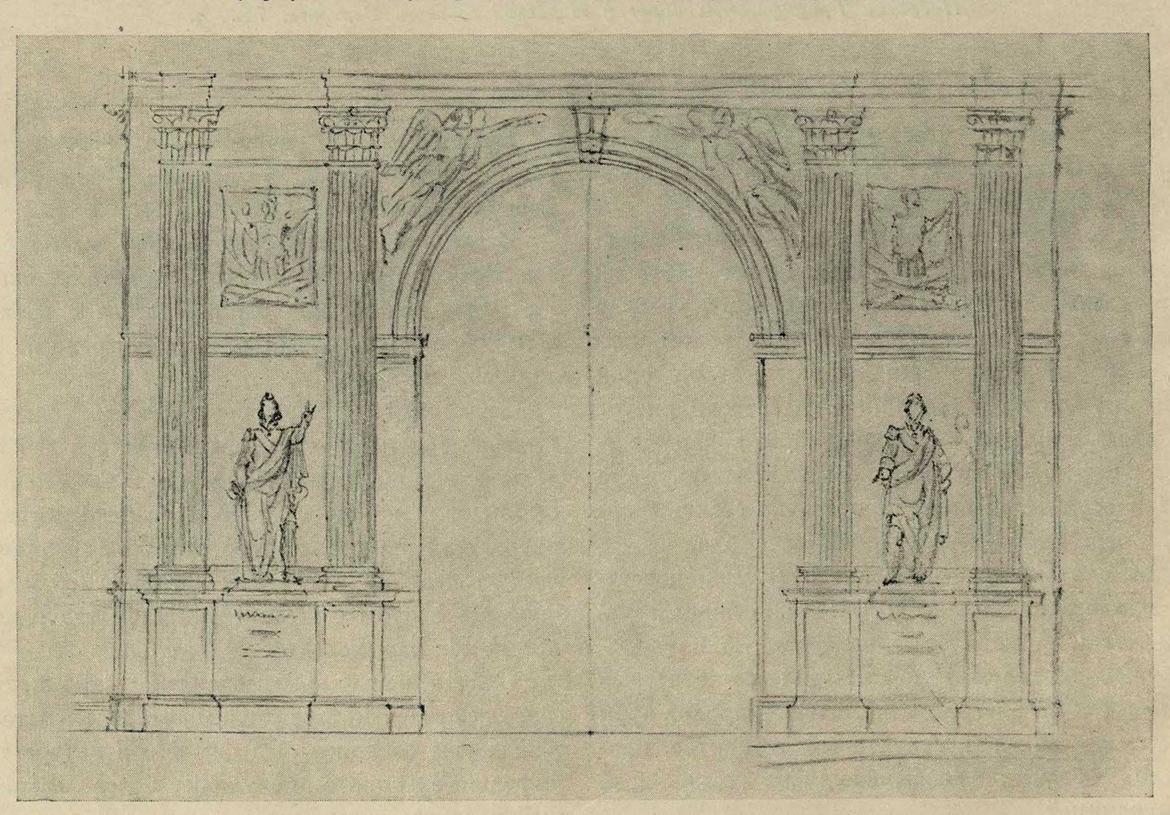
В следующем эскизе на заднем плане едва заметными штрихами нанесена та же колоннада. Но здесь зодчий как бы расстается с возникшим образом и, уходя от него, переносит все внимание на арку.

Связанный вполне определенным заданием, Стасов не мог воплотить свою мысль в действительность. Она даже не получила законченного оформления на бумаге. Но и запечатленная в набросках, она неожиданно открывает романтическую сторону дарования Стасова, сближающую его в этом смысле с учителем его ранних лет В. И. Баженовым.

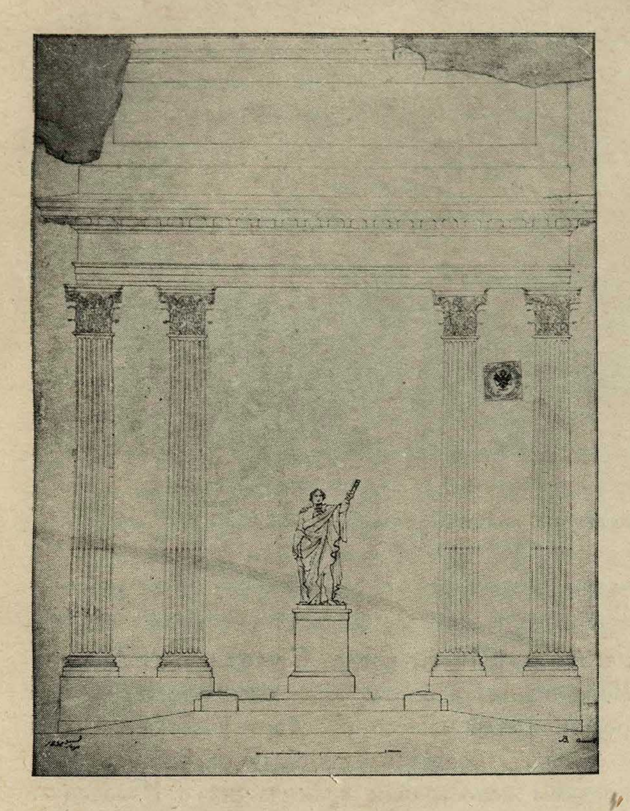
Сличая четко прорисованный эскиз арки с сооружением в натуре, видим, что здесь Стасов нашел уже основное решение. Но в натуре триумфальные ворота получили более лаконичный характер, изменено и решение скульптуры.



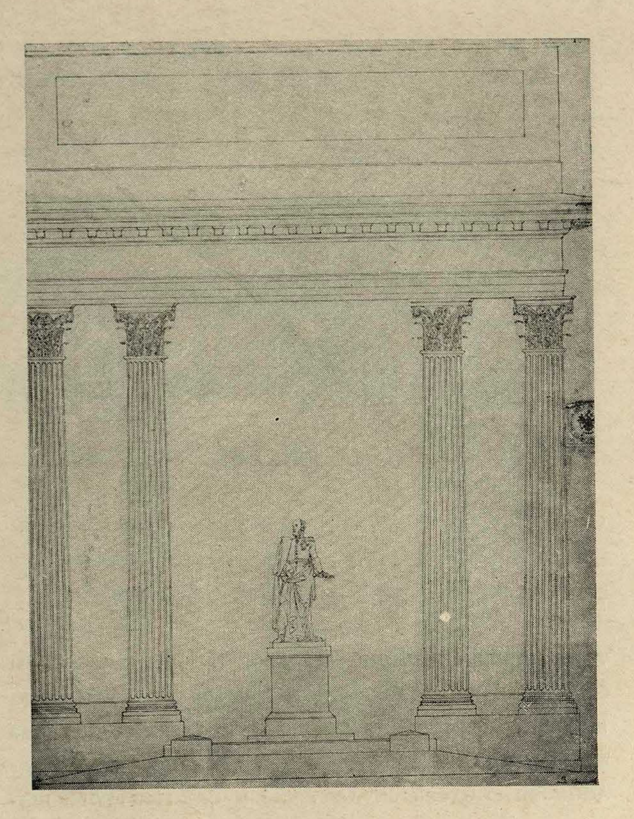
Эскиз Триумфальных ворот у Нарвской заставы. Вариант осуществленного проекта



Фрагмент эскиза Триумфальных ворот у Нарвской заставы



Проект памятника Кутузову



Проект памятника Барклаю де Толли

В натуре опущены намеченные в эскизе фигуры сидящих воинов, с фриза снят орнамент, барельефные вставки заменены текстами. Совершенно изменена и трактовка стоящих на постаментах фигур.

В натуре мы видим обобщенный образ героев. В эскизе же ясно чувствуется предполагавшееся изображение конкретных исторических лиц (в форме полководцев и в наброшенных поверх военного одеяния плащах). Позы этих фигур — высоко поднятая левая рука и опущенная правая с едва намеченной карандашом шпагой у фигуры слева; опущенные руки у фигуры справа; поворот их друг к другу — совпадают с композицией памятников Кутузову и Барклаю де Толли у Казанского собора.

В Центральном историческом архиве Ленинграда хранятся два чертежа — проекты памятников Кутузову и Барклаю де Толли. Чертежи подписаны Стасовым и датированы 1830 г.*. Тема, только намеченная в скульптуре эскиза Нарвских ворот, нашла в этих чертежах законченное выражение. Образ полководцев получил портретное сходство, ясна и психологическая трактовка: сдержанный, как бы сосредоточенный на упорной мысли Барклай и полный силы, волевой целеустремленности, призывающий к победе народный герой Кутузов.

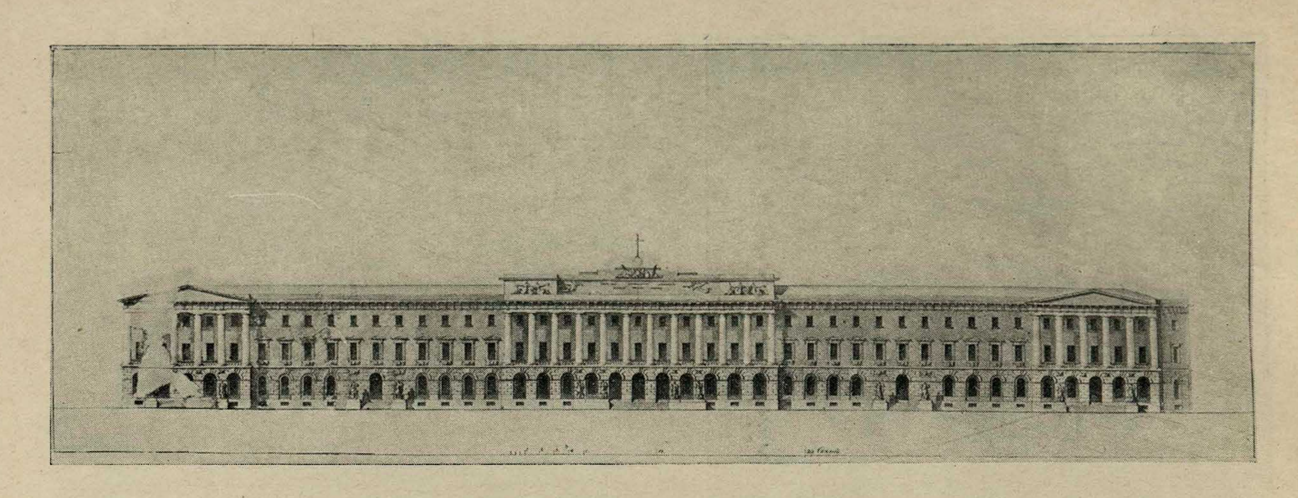
Памятники поставлены на фоне восточного и западного портиков колоннады Казанского собора в блестяще найденном масштабном соотношении с архитектурой.

Известно, что Стасову принадлежит архитектурная часть памятников. Очевидно, им была подсказана и идея трактовки скульптур, разработанная Орловским с исключительной полно-

---

* Центральный исторический архив в Ленинграде. Фонд 485. Опись 40/2111 №№ 93, 94.

Техника выполнения чертежей отличается от техники Стасова. Повидимому, чертежи были выполнены не им.

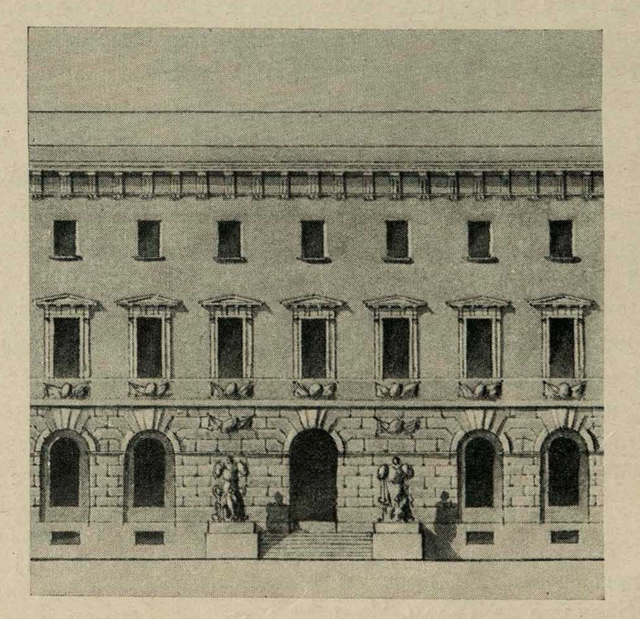


Проект казарм Павловского полка

той характеристики образов *. В творческом содружестве Орловский и Стасов создали одно из наиболее совершенных произведений искусства монументальной скульптуры. Они достигли подлинного синтеза скульптуры и архитектуры, выразили новое содержание замечательного архитектурного ансамбля Воронихина — идею немеркнущей славы народа-патриота, народа-победителя.

Есть основание предполагать, что место для памятников было предложено Стасовым. Впервые мысль об установке скульптур героев Отечественной войны 1812 г. у Казанского собора была высказана им в 1814 г., когда Стасов после смерти Воронихина работал над окончанием планировки, прилегающего к собору участка.

Стасову представлены были на рассмотрение проекты перестройки граничащих с Казанским собором домов. Он подверг критике эти проекты и дал свой вариант решения с составленным им генеральным планом «сообразно городскому благоустройству». Он предлагал сломать часть домов: «...было бы предосудительно не только возвышать, но даже остановить сии строения без сломки, потому более, что такая непристойность и безобразие произошли бы в знатнейшей части города и подле первенствующего в России собора ... потом на месте их по всему пространству до самой колоннады продолжить обсадку дерев. . .» *.



Фрагмент проекта казарм Павловского полка

* В архиве Стасова сохранилась заметка с описанием рисунков Триумфальных ворот у Нарвской заставы с указанием времени строительства: начата 14/29 августа 1827 г., окончена 18/30 августа 1830 г. Таким образом, эскизы Стасова из собрания Музея могут быть датированы 1827 годом, Орловский же вернулся в Россию после длительного пребывания за границей только в 1829 г.

* Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Шифр хранения XIII, 23 л. 144—149.

По проекту Стасова должна была «окончиться регулярно северная площадь без тупого переулка...» Эта планировка открывала вид и на западную полукруглую площадь с великолепной решеткой Воронихина.

Намерение соорудить южную колоннаду тогда еще не было оставлено. В обширной записке «Об окончании колоннады» Стасов писал: «С полуденной стороны Казанского собора, образуя площадь колоннадою при окончании которой врата, не находится ни малейшей нужды делать проезжими, что самая натура места отрицает, ибо за устройством всего, останется довольное пространство для проездов открытых со всех сторон. И потому нахожу те врата устроить так, чтоб были в них ступени для восходов на галереи, чем сохранится не только что в полноте симметрия, но еще представится благовидный предлог — обратить оные есть ли благоугодно будет на постановление под сению их сводов группах, монументов в память достойных мужей или всего воинства...».

Крупнейшее сооружение Стасова в Ленинграде — бывшие Павловские казармы — представлено в Музее чертежом главного фасада (рис. 17, 18) *. Чертеж не подписан, но мастерство исполнения — уверенный рисунок, тонкая выдержанная в гамме серых тонов отмывка, чистота архитектурных форм — свидетельствуют о руке Стасова.

Эскизно, в присущей Стасову легкой штриховой манере, выполнена скульптура: воинские доспехи у входов, барельефы аттика, развернутые знамена под окнами второго этажа.

Варианты в решении деталей позволяют датировать лист чертежа годом проектирования.

Фасад Павловских казарм — единственный известный до настоящего времени чертеж Стасова.

* Шифр хранения Р. 1. 2112.



КАТАЛОГ ЧЕРТЕЖЕЙ
В. П. СТАСОВА

СОБРАНИЯ МУЗЕЯ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

1. «Фасады представленные вдовою матроса Ивана Муравьева для постройки вновь деревянных строений под № 1 жилого по 10 линии, а под № 2 нежилого во дворе в Васильевской части и выкрасить светлосерою краскою. 23 мая 1810 года». Подпись: «Архитектор Стасов».

Чертеж утвержден 28 июня 1810 г. Внизу справа — цифра: XXXIII. На обороте — штамп: «Собрание А. А. Савельева» (Ленинград). Тушь, разм. 23,5 × 37 см. Инв. № Р. 1. 478.

2. «Фасад для постройки вновь каменного жилого дома в три этажа строения во дворе С.-Петербургской купеческой жены Сапожниковой в 3-й Адмиралтейской части состоящем как означено в плане под № 1 и выкрасить светлосерою краскою». Подпись: «Архитектор Стасов. Чертил помощник Гизе».

Чертеж утвержден 8 ноября 1811 г. Внизу справа — цифра: С 1 XIX. На обороте — штамп: «Собрание А. А. Савельева» (Ленинград). Тушь, разм. 19,5 × 30,5 см. Инв. № Р. 1. 464.

3. «Фасад на исправление существующего каменного жилого строения во дворе жены коллежского советника Бергина 1 Адмиралтейской части в 3 квартале под № 172 состоящем как значит по плану под № 1 и выкрасить светлосерою краской». Подпись: «Архитектор Стасов».

Чертеж утвержден 5 июня 1815 г. Тушь, разм. 20 × 41 см. Инв. № Р. 1. 5234.

4. «Фасад на исправление существующего каменного жилого строения, означенного на плане под № 1 и на пристройку к оному под знаком № 3 портика из колонн во дворе жены кол. сов. Бергина 1 Адмиралт. части в 3 квартале под № 179 состоящем и выкрасить оное строение светлосерою краской». Подпись: «Архитектор Стасов».

Чертеж утвержден 5 июня 1815 г. Тушь, разм. 20 × 41 см. Инв. № Р. 1. 5235.

5. «Фасад для отделки каменного строения под № 1 во дворе князя Салагова в 4 Адмиралтейской части в 1 квартале под № 45 состоящем с окрашением светлосерою краскою». Подписи: «Архитектор Стасов. Чертил ученик Фламберг».

Чертеж утвержден 12 февраля 1811 г. На обороте — штамп: «Собрание А. А. Савельева» (Ленинград). Тушь, разм. 18,5 × 31,5 см. Инв. № Р. 1. 449.

6. «Фасад для отделки каменного строения под № 1 с выкрашением светлосерою краскою во дворе С.-Петербугского купца Сироткина 3 Адмиралтейской части во 2-м квартале под № 89 состоящем...» Подписи: «Архитектор Стасов. Чертил помощник Гизе».

Чертеж утвержден 16 августа 1811 г. Цифра CXL—1. На обороте—штамп: «Собрание А. А. Савельева» (Ленинград). Тушь, разм. 30,5 × 39 см. Инв. № Р. 1. 476.

7. «Фасад на сделание в существующем каменном жилом строении окон выше прежних в доме С.-Петербургского купца Головкина Московской части в квартале № 265». Подписи: «Архитектор Стасов. Чертил помощник Тон».

Чертеж утвержден 31 декабря 1813 г. Цифра 1 XXI. Тушь, разм. 19,5 × 33 см. Инв. № Р. 1. 7059 (Верхний фасад и фасад справа — наклейки).

8. «Фасад предлоложенный [illegible] купцом Голубиным для переделки в нижнем этаже каменного дома мясных лавок в жилые покои под № 1 Васильевской части по Среднему проспекту». Подпись: «Архитектор Стасов».

Чертеж утвержден 28 июня 1810 г.

Цифра XXXII. На обороте — штамп: «Собрание А. А. Савельева» (Ленинград). Тушь, разм. 23,5 × 37 см. Инв. № Р. 1. 477.

9. «Фасад Кремлевского дворца с примыкающимся флигелем со стороны от Спасабору в том виде как оно будет по отстройке. От А до В — надстройка по распо-

ложению г-на Стасова. От В до С — по расположению в натуре необходимо полагаемый излишний этаж». «Чертил архитекторский помощник Иван...» (угол листа оборван).

Тушь, акварель, разм. 45 × 59 см. Инв. № Р. 1. 4687.

10. Казармы Павловского полка. Фасад.

Тушь, разм. 19 × 53 см. Инв. № Р. 1. 2112.

11. Фасад трехпролетной триумфальной арки.

Набросок карандашом. Разм. 25,5 × 34 см. Инв. № Р. 1. 5243.

12. Планы и фасады Триумфальных ворот. На обороте — наброски планов и разрезов жилого дома.

Наброски карандашом. Разм. 23,5 × 36,5 см. Инв. № Р. 1. 5244.

13. Фасад и план Триумфальных ворот.

На бумаге — водяной знак: 1820. Карандаш. Разм. 28,5 × 38 см. Инв. № Р. 1. 5242.

14. Проект Исаакиевского собора. Фасад.

Тушь, разм. 37 × 54 см. Инв. № Р. 1. 5222.

15. Проект Исаакиевского собора. Фасад. На чертеже—надпись: «Г-на академика Стасова рассматриван в Комитете И. С. 3 и 4 июня 1824».

Тушь, разм. 44×56,5 см. Инв. № Р. 1. 5219.

16. Проект тот же. Разрез. На чертеже — надпись: «Г-на академика Стасова рассматриван в Комитете И. С. 3 и 4 июня 1824 г. Пересматриван 19 июня 1824 г.»

Тушь, разм. 44×56 см. Инв. № Р 1. 5221.

17. Проект Исаакиевского собора. Фасад. На чертеже — надпись: «Г-на академика Стасова рассматриван в Комитете И. С. 19 июня 1824».

Карандаш, разм. 44 × 57 см. Инв. № Р. 1 520.

18. Проект храма Христа (?). Чертеж приписывается В. П. Стасову.

Фасад. Карандаш, акварель, разм. 60 × 62 см. Инв. № Р. 1. 1844.

19. Проект иконостаса. Подпись: «Stassoff Architecte». На бумаге — водяной знак: 1824.

Тушь, акварель, разм. 52 × 41 см. Инв. № Р. 1. 5894.

20. Проект киота.

Тушь, акварель, разм. 27,5 × 18,5 см. Инв. № Р. 1. 4767.

СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

1. Павильон «Храм уединения» в Суханове.

Торцовый (главный) фасад и план. Подпись: «В. С. 25. IV—1824» и экспликация. На чертеже — надпись: «Проект храма Уединения в Суханове г-на архитектора Стасова 1 мая 1824».

Бумага, тушь, карандаш, разм. 41,5 × 27 см. Инв. № Р. 665а.

2. То же. Два продольных фасада и поперечный разрез. Подпись: «В. С. 25. IV. 1824 г.» На чертеже—надпись: «Проект храма Уединения в Суханове г-на архитектора Стасова. 1824 года».

Бумага, тушь разм. 41,5 × 27 см. Инв. № Р—663.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Грабарь И. История русского искусства. Т. III, М., 1913 (статья о Стасове).
2. Историческая выставка архитектуры. СПБ, 1911 (статья о Стасове).
3. Матвеев А. В. П. Стасов. Статья в «Архитектуре СССР», № 10 за 1939 г.
4. Бенуа Л. и Лансере Н. Дворцовое строительство императора Николая I. «Старые годы», 1913 г., июль—сентябрь (краткие сведения).
5. «Старые годы». 1911 г., ноябрь, стр. 51 (справка о стасовской площади в Могилеве).
6. Врангель Н., Маковский С. и Трубников А., Аракчеев и искусство. «Старые годы», 1908 г., июль—сентябрь (в сноске 43 — биографические сведения о Стасове).
7. О начатии и докончании собора всех ученых заведений и бывшего в оном торжестве 22 июля 1833 г., СПБ, 1836.
8. Положение о Комиссии, учрежденной при Кабинете Е. В. для возобновления императорского Зимнего дворца. СПБ, 1837.
9. Никитин Н. П. — Монферран. Л., 1939 (об участии Стасова в Комиссии по постройке Исаакиевского собора).
10. Б. Н. В. Последняя старая дача на Каменном острове. «Старые годы», 1910 г., июль — сентябрь (о даче Ольденбургского).
11. Бронштейн С. С. Город Пушкин. М., Изд-во Академии Архитектуры СССР, 1939.
12. Некрасов А. И. Русский ампир. М., ОГИЗ, 1935.
13. Смирнов Н. И. Марсово поле. Л., Изд-во «Искусство», 1946.

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

* * *

Редактор М. И. Подляшук

Обложка, титул, заставки и концовки
художника И. Ф. Рерберга

Техническая редакция И. А. Стрелецкого

* * *

Подписано к печати 10/I 1950 г. Т 00802
Бумага 60 X 92 1/8. Печ. л. 11 + вклейки. 2 3/4 п. л. Уч.-изд. л. 12,5.
Изд. № 491. Зак. № 539. Тираж 6000.
Цена 14 руб.

* * *

Тип. Изд-ва Академии архитектуры.
Москва, Пушкинская ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
17	Левая	Сноска	1827	1927
26	Правая	22--23 снизу	первой половины XVIII века	середины XVIII века
60	Левая	22 снизу	Обратимся к рассмотрению „цепочки".	Обратимся к рассмотрению этой „цепочки".
60	Левая	14 сверху	(рис. 3)	Не читать.
60	Правая	9 сверху	объемный пространственный	объемно-пространственный
66	Правая	3 сверху	корпус	чертеж
84	Правая	12 сверху	остановить	оставить

В. П. Стасов.

ЧЕТЫРНАДЦАТЬ РУБЛЕЙ


2019322671